

Paradigmas Educativos

A Antiguidade Greco-Romana em Diálogo

Carlos Renato R. de Jesus
Anni Marcelli S. de Jesus
(Orgs.)



editora
UEA

SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial



FAPEAM



ppg.la

Paradigmas Educativos

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima
Governador

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa
Reitor

Cleto Cavalcante de Souza Leal
Vice-Reitor

editoraUEA

Maristela Barbosa Silveira e Silva
Diretora

Maria do Perpétuo Socorro Monteiro de Freitas
Secretária Executiva

Síndia Siqueira
Editora Executiva

Samara Nina
Produção Editorial

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)
Alessandro Augusto dos Santos Michiles
Allison Marcos Leão da Silva
Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro
Izaura Rodrigues Nascimento
Jair Max Furtunato Maia
Mário Marques Trilha Neto
Maria Clara Silva Forsberg
Rodrigo Choji de Freitas
Conselho Editorial

Carlos Renato R. de Jesus (UEA) - Coordenação geral
Francisco de Assis Costa de Lima (CMM) - Presidente
Vivian Gregores Carneiro Leão Simões (UFRR)- Vice-presidente
Hélène Casanova-Robin (Sorbonne Université, França)
Marcos Martinho (USP)
Patrícia Prata (UNICAMP)
Pierre Chiron (Université Paris-Est, França)
Soraya Paiva Chain (UFAM)
Ana Carolina dos Santos Castro (UEA)
Anni Marcelli Santos de Jesus (SEDUC)
Cassia Arianny Pimentel de Freitas (UEA)
Elivelton Souza da Silva (UEA)
Jéssica Natália Santos (UEA)
Karina Santos da Silva (UEA)
Natanael da Cunha Costa (UEA)
Sindia Lena Rocha de Siqueira (UEA)
Comissão Organizadora da II SECLAM

Dr. Weberson Grizoste (UEA) - Presidente
Dr. Fábio da Silva Fortes (UFJF) - Vice-presidente
Dr. Alessandro Beccari (UNESP-Assis)
Dra. Charlene Miotti (UFJF)
Dr. Edson Ferreira Martins (UFV)
Dr. João Batista Toledo Prado (UNESP-Araraquara)
Dr. José Amarante (UFBA)
Dr. Luciano Garcia Pinto (UNIFESP)
Dr. Marcos Aurelio Pereira (UNICAMP)
Dr. Marcos Martinho (USP)
Dr. Maurício Gomes de Matos (UEA)
Dr. Paulo Sérgio Vasconcellos (UNICAMP)
Dr. Roberto Mubarac (UEA)
Dra. Soraya Paiva Chain (UFAM)
Msc. Tadeu da Silva Macedo (UEA)
Dr. Victor Leandro da Silva (UEA)
Comitê Científico da II SECLAM

Carlos Renato R. de Jesus
Anni Marcelli S. de Jesus
(Orgs.)

Paradigmas Educacionais
A Antiguidade Greco-Romana em Diálogo



editora
UEA

SEGUNDA OFICINA

laboratório editorial

Giuliana Loureiro
Raquel Ponce
Samara Nina
Projeto Gráfico

Raquel Ponce
Diagramação

Carlos Renato R. de Jesus
Editoração Eletrônica

Síndia Siqueira
Coordenação Editorial

Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte
As opiniões expressas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores.
Salvo a correção de problemas mais evidentes de digitação e formatação, os textos foram editados da
forma como foram submetidos pelos autores.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Estado do Amazonas

P222 Paradigmas educacionais: a Antiguidade greco-romana em diálogo / Carlos Renato R. de
2020 Jesus, Anni Marcelli S. de Jesus (org.). – Manaus, AM: Editora UEA, 2020.

302 p.: il., color.; 15x21 cm.

ISBN 978-65-87214-00-9

Inclui referências bibliográficas
Textos apresentados na II Semana Internacional de Estudos Clássicos do Amazonas,
30/05 a 06/06, 2018

1. Linguagem. 2. Antiguidade. 3. Estudo. I. Jesus, Carlos Renato R. de. II. Jesus, Anni
Marcelli S. de. III. Título.

CDU 1997 – 81'02

Bibliotecária responsável Jeane Macelino Galves CRB 11/463



*editora*UEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 38784463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br



SUMÁRIO

10 Apresentação

11 Por que se aprende Latim
Evanildo Bechara

PARTE I - INCURSÃO A QUESTÕES DE ENSINO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

16 O Poeta como Educador da Cidade em Aristófanes
Ana Maria César Pompeu

26 Ensino Retórico e Ficção nas *Declamationes Maiores* (XIV-XV) Atribuídas a Quintiliano
Beatriz Rezende Lara Pinton
Charlene Martins Miotti

36 *A Finalidade da Não-Arte* - Um Estudo Sobre o Sistema Retórico Tardo-Antigo
Clarice Virgílio Gomes
Wellington Ferreira Lima

51 A Educação do Homem Público nas *Epistulae Ad Caesarem*
Gilson Charles dos Santos

PARTE II - DIÁLOGOS EDUCACIONAIS E OUTROS PARADIGMAS

65 Repensando o Ensino e a Aprendizagem: O Ensino de Latim no Século XXI
Isabella de Oliveira
Patricia Prata



78

Gramática em Perspectiva: Postulados Metodológicos e Preparo à Compreensão da *Ars* da Antiguidade aos Nossos Dias

Carlos Renato R. de Jesus

88

Narrativas Pedagógicas e Formação de Professores: Relatos do Curso Parfor Pedagogia/UEA

Jane Lindoso Brito

Meire Terezinha Silva Botelho de Oliveira

98

O Ritmo na Escrita: Implicações Prosódicas da Oralidade em Marcações Gráficas de Textos Escolares

Rebecca Andrade da Silva Costa

115

A Educação Inclusiva no Contexto Social Amazônico: Questões Contemporâneas

Zila Reis de Oliveira

PARTE III - EXCVRSVS LITERÁRIO: MANIFESTAÇÕES E RECEPÇÕES

125

Figuras Etimológicas no Canto V da *Ilíada*: uma Lição de Licença Poética

Milton Luiz Torres

135

A Natureza da Alma em Lucrecio: A Relação entre a Noção de *Clinamen* e a *Libera Voluntas*

Antonio Júlio Garcia Freire

148

Algumas Considerações Sobre o uso do Símile em Valério Flaco

Jéssica Frutuoso Mello

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

156

A Repercussão dos Termos *Natura* e *Doctrina* na Representação do Poeta no Discurso *Pro Archia* de Cícero

Marcelo Henrique Barbosa de Oliveira

165

Seleção Lexical como Reforço à *Amplificatio* na *Oratio Pro Sestio*

Francisco de Assis Costa de Lima

183

A Encenação da *Electra* de Eurípides

Karen Amaral Sacconi

Adriane da Silva Duarte



195

Aspectos da Arte da Tecelagem como Referência à
Épica nas Elegias de Propércio
Maria Ozana Lima de Arruda
Paulo Martins

208

A Adivinhação Onírica na *Pharsalia* de Lucano
Pauliane Targino da Silva Bruno

219

Outlines for the Problem of Moral Intellectualism in
Cleanthes de Assos
Danilo Costa Nunes Andrade Leite

233

Do Antigo Teatro Grego ao Drama Romântico de
Alexandre Dumas
Maria Gabriella Flores Severo Fonseca
Sidney Barbosa

245

A Expressão Artística do Riso: Presença de Elementos
Cômicos de Peças de Plauto em "O Auto Da
Compadecida", de Ariano Suassuna
Anni Marcelli Santos de Jesus
Tadeu Silva

255

A Comédia Paliata Latina no Programa "Sai de Baixo"
Jéssica Santos
Tadeu Silva

PARTE IV - AMAZONAS: LÍNGUA E POESIA

264

Fala e Escrita no Ensino de Língua Portuguesa
Maria do Perpétuo Socorro Conceição da Silva
Regina Célia Ramos de Almeida

276

A Expressão Amazonense na Poesia de Octávio
Sarmiento
Alexandre da Silva Santos
Carlos Antonio Magalhães Guedelha

289

SOBRE OS ORGANIZADORES

290

SOBRE OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

Este livro é, em sua maior parte, resultado das comunicações orais realizadas entre 30 de maio e 02 de junho de 2018, na ESCOLA NORMAL SUPERIOR/UEA, por ocasião da II Semana Internacional de Estudos Clássicos do Amazonas-SECLAM, cujo tema foi "Educação, linguagem e ensino: a (re)construção do papel do educador da Antiguidade aos nossos dias". Trata-se de 23 textos, divididos em 4 partes, que procuram, em sua grande maioria, delinear um panorama lúcido acerca do tema "educação" ao longo dos séculos, discutindo seu percurso, relações, práticas, conceitos, manifestações e recepção. A primeira parte – chamada "Incursão a questões de ensino na Antiguidade Clássica" – lida especificamente com temas relativos à educação antiga, pontuando características do mundo greco-romano em diversos gêneros literários. A segunda parte, intitulada "Diálogos educacionais e outros paradigmas", procura evidenciar as formas com que os temas clássicos podem alcançar o pensamento contemporâneo sobre ensino/aprendizagem, seja das línguas antigas, seja de línguas modernas, sob respectivos postulados inerentes aos contexto em que o processo educacional se desenvolve. A terceira parte, "*Excursus* literário: manifestações e recepções", abre espaço para os trabalhos que priorizam a literatura antiga em suas prerrogativas coevas, medievais e, como é de se esperar, hodiernas, como forma de evidenciar o perene diálogo com a cultura moderna. Por fim a última parte, "Amazonas: língua e poesia", apresenta dois trabalhos que acionam pesquisas realizadas nesses campos, no Amazonas.

Os textos foram submetidos a um egrégio comitê científico, que os avaliou de forma muito rigorosa, garantindo a qualidade da presente coletânea, cujos autores – todos mestrandos, mestres, doutorandos, doutores, bem como pesquisadores e profissionais – iluminaram o evento de 2018 com pertinentes e interessantes questões e reflexões que agora seguem disponibilizadas para a comunidade acadêmica e demais interessados.

Este livro contou ainda com a gentil colaboração de um dos maiores estudiosos da Língua Portuguesa do mundo, o filólogo e gramático brasileiro Evanildo Bechara, que, convidado para a conferência de abertura da II SECLAM, infelizmente não pôde estar presente, mas enviou seu texto, que abre os demais subseqüentes.

Agradecemos a todos que colaboraram com esta publicação e esperamos novas contribuições em eventos futuros.

Os organizadores.

POR QUE SE APRENDE LATIM

Evanildo Bechara

Há uma ideia muito divulgada, segundo a qual uma pessoa para saber um dedo de português precisa saber dois dedos de latim. A ideia deve ter aumentado seus pretendidos foros de verdade quando, no século XIX, foi inaugurado o método histórico-comparativo, com aqueles estudiosos que defendiam a tese de que o presente de uma língua se explicava pelo seu passado. Assim, o ensinamento entrou até nos cursos elementares de língua portuguesa. Exemplo corriqueiro disto estava na explicação aos alunos por que o verbo *pôr*, não terminando em *-er* como *vender*, deveria pertencer à segunda conjugação: o verbo *pôr* procede de *poer*, e este do latim *ponere*. Na conjugação do verbo, reapareceria a vogal temática *e*: *ponho*, *pões*, *põe*.

Mas nem tudo na história da língua é evolução; há também inovações, fenômenos que não seguem o curso "normal" da história. É o caso do verbo *cair*, definitivamente da 3ª conjugação no português moderno (a partir do séc. XVI), mas que anteriormente pertencia à 2ª conjugação: *caer*, do latim *cadere*. Prova da pertença ao antigo grupo representam os empréstimos tirados diretamente do latim, como *cadente* (estrela cadente), e não *cadinte*.

Por este modo histórico, pelo qual o presente é explicado pelo passado, era natural que a língua-fonte para o português fosse o latim. Daí a afirmação de que para se saber um dedo de português seriam necessários dois dedos de latim. Mas, já estribado no ensinamento de Meyer-Lübke, a sintaxe românica – e é aí o domínio da língua portuguesa onde mais pululam os desvios da norma original – que a sintaxe românica moderna está mais proximamente relacionada, em muitos aspectos, com o alto alemão moderno ou com o grego moderno do que com o latim antigo. É na morfologia que se revela em toda a sua força a íntima relação histórica entre o latim e as línguas românicas como sua continuação ininterrupta no tempo e no espaço.

Outros defensores há da presença do latim num curso de humanidade apoiados na convicção de que o latim é o porta-voz do pensamento grego. Acerca dessa razão se pronunciou um linguista e helenista moderno de autoridade reconhecida, o suíço Charles Bally. Num dos capítulos de seu livro *Le langage et la vie*, sob o título "Por que se aprende latim?", tece o seguinte comentário sobre ser o latim porta-voz do pensamento grego:

“Mas já sabemos a deformação que sofreu o gênio helênico ao passar pelos cérebros romanos. Além disso, graças aos autores latinos tivemos durante muito tempo uma imagem falsa da Grécia, e inclusive hoje (escrevia o mestre genebrino em 1935) a ideia que fazem as pessoas daquela cultura não passa de uma caricatura. Todo este mal procede de que Roma conheceu uma Grécia que já se sobrevivia a si mesma. A literatura latina familiarizou-nos com uma mitologia grega sem religião; no que toca à filosofia, não conheceram os romanos na realidade mais do que as escolas posteriores a Platão e Aristóteles, e delas extraíram apenas uma moral utilitária e simplista; toda a eloquência estudada pelos romanos estava viciada pela retórica. Que sabemos da tragédia com auxílio dos escritores romanos? Mais vale não pensar em Sêneca. Imitaram a Comédia Nova, reflexo trivial de uma vida apoucada, e desconheram Aristófanés. Mais, acima de tudo, tornaram-se presas dos alexandrinos, dos *docti poetae*, que nos ensinaram a separar a arte da vida, que reduziram a língua escrita a uma língua de mandarins e que reduziram os grandes afrescos da Grécia heróica a vinhetas de cartão postão (Polifemo e Galateia!). É o latim responsável pela invasão do alexandrismo como uma epidemia nas literaturas do Ocidente; em francês, seu predomínio foi de tal monta, que quase todos os poetas que quiseram contemplar de frente a Grécia, viram-na (inclusive Chénier!) através de Teócrito e da Antologia Palatina. (p. 239 da trad. espanhola de Amado Alonso).

Sabemos que é por associações que se estabelecem natural e espontaneamente as unidades linguísticas, que uma língua funciona. E estabelecer, durante o aprendizado, correlações dessas associações e oposições entre a língua materna e uma ou mais línguas outras repercute no aprofundado conhecimento e interpretação da língua materna. Se tais benefícios se extraem do aprendizado de qualquer língua estrangeira, por que se aprende o latim? É o que veremos a seguir, ainda nas pegadas de Bally.

Se uma língua funciona por meio de um complexo e incessante jogo de aproximações e oposições, a comparação do jogo da língua materna com o jogo com que procede uma língua estrangeira, qualquer que seja, é atividade que beneficia pôr em evidência o mecanismo e as normas que regem este jogo. Desse benefício resulta naturalmente uma melhor compreensão e conhecimento de cada língua em particular. É justamente nesse relacionamento interidiomático que a chamada linguística contrastiva põe toda a sua atenção; o ensino, ou pelo menos, técnicas de ensino diferenciadas quando, por exemplo, um falante nativo de português vai aprender espanhol, inglês ou alemão. A atenção dada – para citar um só caso – ao emprego do artigo definido em inglês, indiferenciado nas flexões de gênero e número e ostentando, no espanhol, uma variante *la / el* conforme o nome feminino seguinte comece por a tônico, e uma forma de neutro *lo* nas “substantivações” de adjetivo, o artigo em alemão já vamos encontrar, no singular, oposições para o masculino, feminino e neutro (*der die, das*) e, no plural, *die* para os três gêneros, formas em nominativo (acompanhantes do sujeito), pois há outras diferenciadas para o acusativo, para o dativo e para o genitivo, quer no singular, quer no plural.

Dessarte, a comparação entre a língua materna e uma estrangeira, será sempre uma atividade enriquecedora, quer se trate de aspectos fonéticos e fonológicos, quer se trate de aspectos gramaticais (morfologia e sintaxe),

quer se trate de aspectos léxicos. O estudo comparativo do português com uma língua moderna estrangeira (o espanhol – nossa segunda língua de direito no panorama geográfico – cultural, ou o inglês, o francês, o italiano e o alemão, pelos aspectos culturais e tecnológicos) mostraria vantagens mais imediatistas do que o estudo de nossa língua comparada com o latim. Então, por que a tradição escolar tem insistido no latim? Em geral, como já acentuei, a força do argumento pró-latim residia na história, no fato de o português – como as demais línguas românicas – ser a continuação (melhor do que dizer que elas *derivam*) do latim. Está claro que há pontos de contacto principalmente na morfologia e no léxico; mas na sintaxe, vimos que essa relação é muito mais frouxa e, portanto, com menores evidências de que o auxílio justifique a escolha. Esta tese mais se explica pela defesa da presença do latim no currículo escolar do que pela ajuda que oferece ao idioma de Machado de Assis e de Camões. Longe de colocar o latim na posição subalterna de mero auxiliar do português, que, uma vez este aprendido, voltará aquele a ocupar a situação de humilde muleta, recurso didático-pedagógico de certas metodologias educacionais.

Se a tese da "filiação" histórica não prevalece na medida em que a imponha, por que então se há de aprender latim? A resposta, que naturalmente não será a única, mas é científica e didaticamente correta e válida, está dada pelo mesmo linguista e pedagogo genebrino Charles Bally no capítulo do livro a que me referi no início destas linhas:

"Não há nisso nada de misterioso; o latim, por motivos muito simples, nos obriga a pensar "de outra maneira". Está o latim construído sobre plano diferente das nossas línguas modernas: graças às suas flexões, as palavras conservam a individualidade no seio da frase; a construção livre faz da própria frase um organismo original; e como, além disso, e, sobretudo, o vocabulário recorta conceitos por padrões diferentes dos nossos, é necessário analisar a fundo e reconstruir os pensamentos mais simples, sem que nunca se possam utilizar as mecânicas correspondentes de língua para língua que lhes tiram aos idiomas modernos uma parte de seu valor educativo. E isto não para aí: mal sabemos sobre o latim falado (exceto um pouco graças a Plauto, Terêncio, e que pouco!), modalidade que sem dúvida deveu estar suficientemente homogênea entre as diversidades do latim literário. Todo nosso esforço se volta para as obras; todavia, cada autor tem sua individualidade: não há dois que se possam explicar completamente um pelo outro. Ao passar de Cícero para Tácito necessitamos mudar de gramática e de léxico; Virgílio e Horácio, ainda que contemporâneos, escrevem duas línguas diversas. Por todas estas razões o latim constitui um maravilhoso instrumento para aquisição de flexibilidade; familiariza o espírito com o imprevisto, dá-lhe o sentimento do accidental, do contingente, ao passo que a formação científica lhe põe diante o convívio – também necessário – com a lei. Já não se disse que as matemáticas e uma língua antiga bastariam para preparar harmonicamente um espírito?"

Vale a pena confrontar essas considerações de Bally com as do filósofo português Álvaro Ribeiro, o qual, não tocando propriamente no valor educativo do latim, fala do ensino da gramática, da retórica e da dialética, aproximando-as, numa adequada correlação, com a linguística, a estilística e a lógica, respectivamente¹.

1 . Muito do que aqui se vai ler já se tinha dito por alguns linguistas e pedagogos, entre os quais desejo destacar agora o genial Michel Bréal.

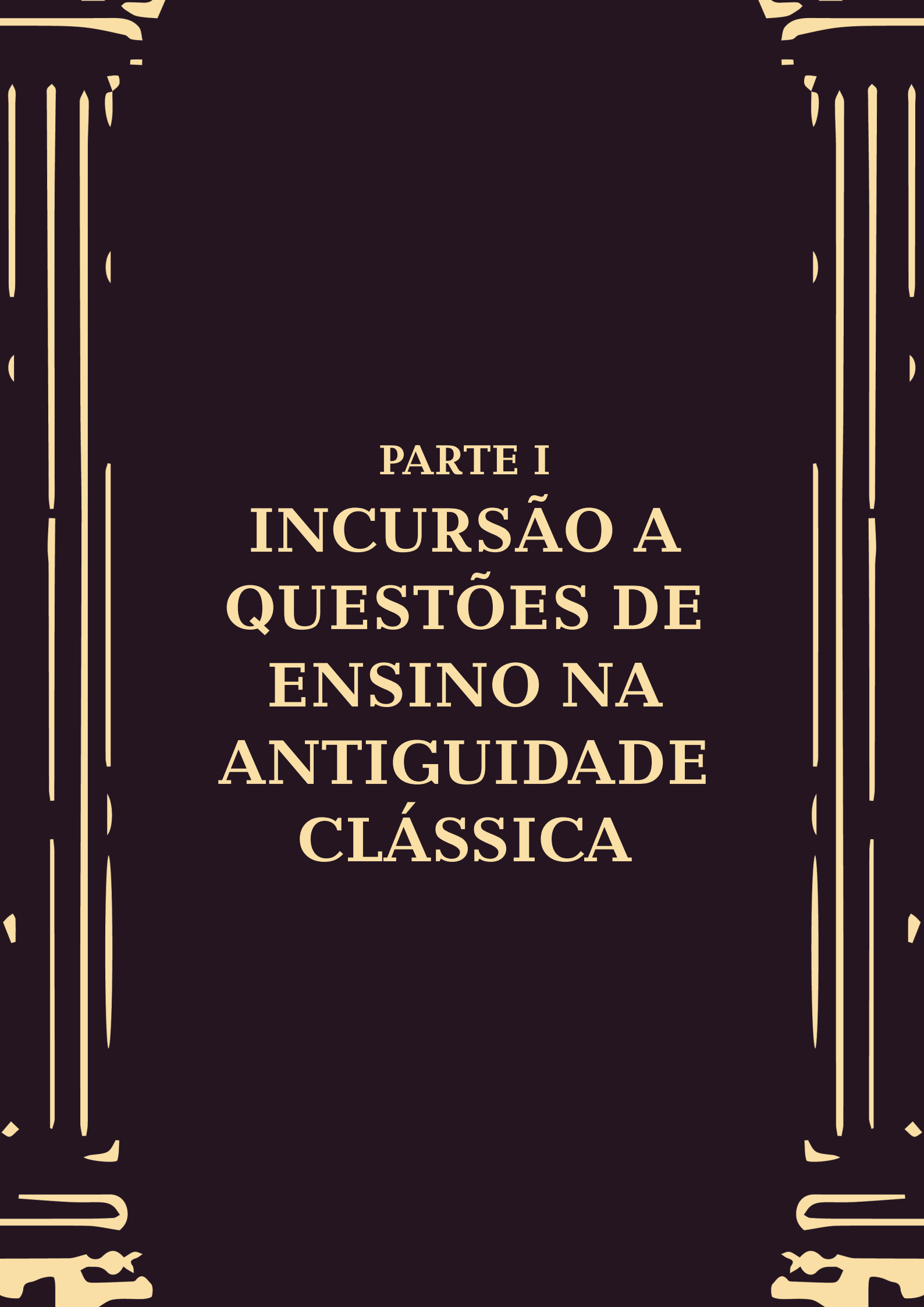
"A matemática, por maior importância que lhe atribuem os pedagogistas que seguem Augusto Comte, está longe de ter o valor educativo que os discípulos de Aristóteles sempre viram na lógica. A tradição aristotélica afirma a superioridade das disciplinas de letras sobre as ciências e, se não preconiza já o ensino da *gramática*, da *retórica* e da *dialética* nos termos em que foi ministrado pelos medievais e pelos modernos, verifica e confirma que, sem estudo intenso da *linguística*, da *estilística* e da *lógica*, não pode haver concreta e gradativa ascensão da inteligência para o universal. O estudante que cedo ficar habilitado a escrever com palavras suas o que lhe foi dado observar e experimentar, e a distinguir, racionalmente, entre o método e o erro, fará apenas leitura servil dos compêndios, ou livros de texto, perante maior ou menor vigilância do professor.

A matemática é a linguagem do abstrato universalismo – e um povo que queira ser livre e constituído por homens livres, tem de preservar antes de mais nada as características do idioma que lhe é próprio, para transmitir, aperfeiçoada, a língua nacional às seguintes gerações. Tem, pelo estudo da estilística, de conhecer as formas peculiares da sua mentalidade, e o respectivo valor não só para a expressão científica, mas também para a representação e a imaginação literárias, políticas e religiosas. Tem, pelo estudo da lógica, de articular as categorias universais para conhecer, lucidamente, a sua situação histórica, e relacioná-la com o mais alto grau de educação da humanidade. (Álvaro Ribeiro, *Apologia e Filosofia*, Lisboa, Guimarães Editores, p. 68-69).

E aí sempre voltamos aos gregos. E por falar nisto, termino com as considerações do mesmo Bally acerca da língua grega e sua posição no quadro curricular de Letras de que nós todos vínhamos falando:

"Tudo isto está muito bem, só que... não é o latim o único que apresenta essa grande vantagem de ser "o outro"; o grego no-la oferece multiplicada. Está o grego isolado no meio das línguas indo-europeias, não tem contato com o francês [ou com o português] senão pelas palavras técnicas; o pensamento que expressa é original até a medula, em vez de ser um perpétuo reflexo. Se é a visão do diferente aquilo que abre e amplia horizontes, o grego é o ideal, o latim o sucedâneo. E é aqui onde repousa o lado trágico da crise das humanidades: para fugir ao menor dos males, abre-se mão de uma das línguas clássicas, e se acorda tacitamente em sacrificar aquela que mais nos consolaria da perda da outra" (Op. cit., pág. 241).

Enveredar por este campo e discutir a posição do grego na formação do espírito, isto é já uma outra história...

The page features a decorative border consisting of two classical columns on either side, rendered in a light beige color against a dark background. The columns have fluted shafts and papyrus capitals. The text is centered between the columns.

PARTE I
INCURSÃO A
QUESTÕES DE
ENSINO NA
ANTIGUIDADE
CLÁSSICA

O poeta como educador da cidade em Aristófanes

Ana Maria César Pompeu (UFC)

Introdução

No desenvolvimento da crítica literária grega, Aristófanes ocupa um importante lugar, pois suas ideias, influenciadas, de qualquer maneira, pelas teorias dos sofistas de sua época, deixaram, em Platão, e, através deste, em Aristóteles, significativas marcas, como aponta Luis Gil Fernandez (1996, p. 107-108):

1. "O conceito pedagógico da poesia. O poeta é um mestre de seus concidadãos e a genuína poesia é a que torna os homens melhores (*Rãs* 1003ss.)"¹. Esta ideia está presente em Aristófanes, desde *Acarnenses*, a primeira peça das quais nos chegaram, também está presente nos outros poetas cômicos. Em Platão, há a preocupação com o poder educativo da poesia, tratado especialmente na *República*.
2. "A consideração dos efeitos da poesia como ἀπάτη, ('engano', 'ilusão')"². O desmascaramento efetuado pela comédia de Aristófanes dos recursos do teatro trágico ou da representação mítica dos deuses, em discursos sofisticados, por exemplo, rompem, muitas vezes, a ilusão dramática, revelando ao público os artifícios dos discursos e dos adereços poéticos. Em *Górgias*, Platão trata esse tema, polemizando-o, e mostra a tragédia como uma oratória de adulação, bem como outras artes.
3. "A antecipação da doutrina aristotélica da mimesis como determinante da criação poética."³
4. "O postulado da originalidade da criação cômica, a καινή ἰδέα mencionada na parábase de *As nuvens*, a que se deve adequar, como se diz em *As rãs*, a σύστασις πραγμάτων, a composição da obra."⁴ Em Fédon, Sócrates diz que não ocorrendo nada em termos criativos, resolveu metrificar

1 . El concepto pedagógico de la poesía. El poeta es un maestro de sus conciudadanos y la genuína poesía es la que hace a los hombres mejores (*Ranas*, 1003 ss.). (Tradução nossa dos itens 1 a 5).

2 . La consideración de los efectos de la poesía como ἀπάτη ('engano', 'ilusión').

3 . La anticipación de la doctrina aristotélica de la *mimesis* como determinante de la creación poética.

4 . El postulado de la originalidad en la creación cómica, la καινή ἰδέα mencionada en la parábasis de *Las nubes*, a la que se debe adecuarse, como se dice en *Las ranas*, la σύστασις πραγμάτων, la composición de la obra.

as fábulas de Esopo, de que se lembrava, considerando que para fazer poesia é necessário criar mitos.

5. "O emprego pela primeira vez de termos usados numa acepção técnica pela crítica literária posterior"⁵: frio (ψυχρός, *Tesmoforiantes*, 170, 848), elegante (ἀστεῖον, *Rãs* 901), imagem, símil (εἰκῶν, *Rãs*, 912), loquacidade (στωμυλία, *Rãs*, 1069-1071, 1310), recheio, supérfluo (στοιβή, *Rãs*, 1178), bombástico, enfático (στόμφαξ, *Nuvens*, 1367).

As peças mais representativas do papel do poeta para a cidade em Aristófanos são *Acarnenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*, que trazem a temática literária, além de *Aves*, que expressa uma ruptura da voz do poeta na parábase e a ascensão dos novos sábios que substituem o poeta como educador da *pólis* ou disputam tal papel com ele (DUARTE, 2000).

1. Acarnenses⁶

Em *Acarnenses*, de 425 a.C., os homens são os responsáveis pela guerra. Dioniso representa as tréguas, como libações. Anfíteo é o intermediador semidivino, que negocia a paz. A paz individual de Diceópolis, com seus prazeres físicos (comida, bebida e sexo), vem a ele como a um celebrante de Dioniso. Ele é o cantor do hino fálico (v. 261), na procissão a Falo, companheiro do deus do vinho e do teatro. Relembramos então a própria origem da comédia, informada por Aristóteles, na *Poética* 1449 a s. Há como pensar numa proto-comédia nesta peça e em um proto-poeta em Diceópolis, que apresenta um canto a Falo, companheiro de Dioniso, nas Dionísias Rurais, da mesma forma que Aristófanos apresenta *Acarnenses* nas Lenéias, um festival dionisíaco.

Diceópolis tem em seu nome o adjetivo *dikaios* 'justo', que combina com *pólis* 'cidade'. Este personagem representa, então, a cidade justa ou o cidadão partidário da cidade justa. Ele diz ter saudades de seu demos, onde tudo dava, sem necessidade de comprar, como na cidade, *asty*.

Julgamos que Diceópolis é o representante de toda uma cidade justa: ele é o cidadão que participa da assembleia, para votar pela paz, é o espectador do teatro que se alegra ao assistir *Ésquilo*, é o camponês que celebra as Dionísias Rurais com sua família, mas é também o poeta cômico que se justifica diante da cidade por uma acusação que lhe fizeram de ter falado mal da cidade diante de estrangeiros, do mesmo modo que Diceópolis é acusado, pelos acarnenses, de traição, por ter feito as pazes com o inimigo contra toda a cidade.

Edmunds (1980, p. 32) interpreta que Aristófanos mostra, em *Acarnenses*, através de Diceópolis, 'Cidade Justa', que no meio da cidade em guerra há a cidade da paz, devotada à privacidade, e que, nos festivais, transmuta os objetos de desejos privados em sacramentos, regenerando-se. E conclui que a cidade sobrevive não pelas vitórias militares, mas pela sua justiça, através dos festivais de regeneração. E a comédia, que é a canção do vinho, *trygoidia*, restaura a cidade essencial, na revigoração da principal metáfora do festival, pois o vinho é Dioniso.

5 . El empleo por primera vez de términos usados en una acepción técnica por la crítica literária posterior.

6 . Revisões da nossa tese de doutorado: *Aristófanos e Platão: a justiça na pólis*, publicada em livro em 2011 (POMPEU, 2011).

Para Plácido (2001, p. 21-23), a comédia é um privilegiado exemplo da integração do campo na cidade, convertida em festa cívica, como símbolo dos avanços da urbe. Mas a comédia conserva seus vínculos, quando o cidadão ri do camponês e este aponta os efeitos da política da cidade sobre o campo. A religião rural está presente em Atenas, e, embora represente um pensamento conservador, estranho aos interesses das novas formas econômicas ligadas à urbe, também traduz formas de comportamento e de pensamento que, desde sua origem, revelam o apego às formas livres de organização e de conduta individual.

Na *República*, a figura da verdadeira cidade se assemelha bastante à da vida do campo, almejada pelos personagens de Aristófanes. A vida natural é posta em contraste com a guerra. Para Platão, a guerra nasce da desmedida, dos humores da cidade (*Rep.* 372-373).

Sóc. Será de outro modo que não seja produzir trigo, vinho, vestuário e calçado? E, depois de terem construído casas, trabalharão, no verão, quase nus, e descalços, mas, no inverno suficientemente vestidos e calçados. Alimentar-se-ão com farinha preparada, uma com cevada, outra com trigo, esta cozida, e aquela amassada; com isso farão uma boa massa e pães, que serão servidos em ramos ou em folhas limpas, reclinar-se-ão em leitos de folhagem de alegrecampo e mirto, banquetear-se-ão, eles e os filhos, bebendo por cima vinho, coroados de flores, e cantando hinos aos deuses, num agradável convívio uns com os outros, sem terem filhos além dos seus recursos, com receio da penúria ou da guerra.

[...]

Sóc. Também hão de ter um conduto. É evidente que hão de fazer cozidos com sal, azeitona, queijo, bolbos e legumes, coisas que há no campo. Havemos mesmo de servir-lhes sobremesa de figos, grão de bico e favas, e torrarão ao fogo bagas de mirto e bolotas, enquanto bebem moderadamente. E assim passarão a vida em paz e com saúde, morrerão velhos, como é natural, e transmitirão aos seus descendentes uma vida da mesma qualidade (372 a-e)⁷.

Mas, Glauco tendo exigido que a cidade fosse como a atual, com todos os luxos, Sócrates amplia os horizontes da sua cidade ideal:

Sóc. Portanto, temos de tornar a cidade maior. A que era sã não é bastante, mas temos de a encher de uma multidão de pessoas, que já não se encontra na cidade por ser necessária, como os caçadores de toda a espécie e imitadores, muitos dos quais são os que se ocupam de desenho e cores, muitos outros da arte das Musas, ou seja, os poetas e seus servidores – rapsodos, atores, coreutas, empresários -, artífices que fabriquem toda a espécie de utensílios, sobretudo adereços femininos. E, em especial, precisamos de mais servidores.

Tais servidores são: pedagogos, governantas, criados, cabeleireiros e cozinheiros, e até porqueiros. E haverá muito mais necessidade de médicos, nesse estilo de vida.

Sóc. E a região que então fora suficiente para alimentar a população de outrora, de bastante que era, se tornará exígua. [...] Portanto, não precisaremos roubar a terra dos nossos vizinhos, se queremos ter o suficiente para as pastagens e lavoura, e aqueles, por sua vez, não farão o mesmo com a nossa, se também eles se abandonarem ao desejo da posse ilimitada de riquezas, ultrapassando a fronteira do necessário? [...] Havemos então de fazer a guerra. Sóc. E não digamos seja o que for – declarei – se a guerra faz qualquer bem ou mal, mas

7. As passagens da *República* são traduzidas por Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 7a. edição. 1993.

somente isto, que descobrimos a origem da guerra, de onde derivam sobretudo as desgraças particulares e públicas para as cidades, cada vez que ela se origina (373 a-e).

É interessante notarmos que Diceópolis, que representa a cidade justa, também sofre a transformação da *Kallípolis* da *República*, do campo à cidade, mas que ele, através dos recursos cômicos, conseguiu trazer a paz do campo à cidade, com as tréguas particulares. É a transformação do protagonista não se deu apenas no aspecto espacial, mas, especialmente, no aspecto cultural, pois, como afirma Campton-Engle (1999, p. 359), ele passa de um admirador do teatro de Ésquilo a um ator do teatro de Eurípides, na paródia de Télefo.

Um ponto importante de convergência entre comédia antiga e o diálogo platônico é a forma misturada ou multigenérica. Ambos incorporam outros gêneros de discursos em seus dramas. Esta inclusão é sempre orientada para a disputa de vozes públicas, que era um traço importante da vida social e política na Atenas democrática. Foi a comédia antiga que, certamente, ofereceu a Platão um modelo para dramatizar e criticar a "disputa de vozes públicas" em Atenas e para listar uma nova e privilegiada voz na competição.

Numa comédia, para fazer uma defesa polêmica, seria preciso encontrar uma máscara no gênero sério, a tragédia, para que tal discurso fosse investido de solenidade, causando compaixão, e ainda usando de retórica sofisticada. Aproveitando, desse modo, a ocasião para satirizar Eurípides, o mestre das soluções fantásticas. E o riso está garantido pela paródia trágica.

Diceópolis, como o poeta cômico, não falaria mal da cidade, mas de alguns cidadãos. O serviço prestado a Atenas estava em falar o que é justo, mesmo que seja algo difícil de dizer, pois ele não agia como os adutores, que só fazem elogios, não para o bem da cidade, mas para o deles próprios. Colocando a cabeça no cepo, Diceópolis diz que falará o que pensa sobre os Lacedemônios.

Na *Apologia*, o personagem Sócrates se defende perante a cidade, dizendo que só praticou a justiça e aconselhou o bem. Ambos os gêneros (comédia e filosofia) pretendem autoridade por declararem a verdade.

2. Tesmoforiantes⁸

Ora, em *Tesmoforiantes*, nós assistimos a uma verdadeira retirada da máscara do teatro, numa crítica aos fundamentos da representação séria, a trágica, por utilizar atores homens em papéis femininos, ficando o ridículo manifesto pelo travestimento, no palco, do parente de Eurípides em uma velha mulher. Bowie, em seu livro *Aristophanes Mith, ritual and comedy*, no capítulo dedicado à *Tesmoforiantes*, sugere que Aristófanes faz, nessa peça, uma demarcação de limites à tragédia de Eurípides, que teria incorporado traços cômicos especialmente nas duas peças mais recentes, *Helena* e *Andrômeda*. Aristófanes usa técnicas similares às de Eurípides para comprovar que a comédia tem maior flexibilidade e potencial para submeter a tragédia e suas convenções a uma crítica radical. Assim faz, nessa peça, a paródia de todo um dia do festival, com três tragédias, um drama satírico

8 . Revisões da nossa tese de doutorado: *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis*, publicada em livro em 2011 (POMPEU, 2011).

e uma comédia (*Télefo, Palamedes, Helena e Andrômeda*, que mesmo não sendo um drama satírico, é transformada em um pelo comediógrafo, e uma peça cômica obscena com uma dançarina e um guarda) (Bowie, 1993, p. 217-225).

Percebemos que, depois da parábase, que fez a defesa feminina, temos a paródia de *Helena*, peça considerada a retratação de Eurípides para com Helena, divinizada pelos espartanos. Depois de tê-la ofendido duramente nas peças *As troianas* e *Hécuba*, como a responsável pela destruição de Tróia, Eurípides tenta se desculpar, trazendo uma Helena de outra versão do mito. Ela não teria ido a Tróia com Páris, mas o seu *eidolon* é que foi, enganando a todos. Helena mesma tinha ficado presa no Egito, onde o rei queria desposá-la à força, e Menelau, voltando da guerra, a encontra, reconhecem-se e voltam para Esparta felizes (embora tenham destruído Tróia e muitos valorosos guerreiros gregos).

Em *Fedro* 243 a – b, Sócrates, querendo purificar-se por ter proferido um discurso sobre Eros, sem considerá-lo um deus, uma vez que afirmou que ele era fonte de males para os homens, diz:

Sóc. Por isso amigo, preciso purificar-me. Para os que cometem pecado de mitologia, há uma purificação antiga que passou despercebida a Homero, não, porém, a Estesícoro. Privado da vista, por haver injuriado Helena, não lhe escapou, como a Homero, a causa de semelhante fato; por freqüentar as Musas, reconheceu-a e de pronto compôs os versos:

Foi mentira quanto eu disse.
Nunca subiste nas naves
De belas proas recurvas,
Nem no castelo de Tróia
Jamais pisaste algum dia.

Havendo escrito nesse estilo toda a denominada Palinódia ou Retratação, imediatamente recuperou a vista⁹.

É interessante que, neste diálogo, além de haver a retratação de um "crime de mitologia", e o mesmo crime cometido por Eurípides, há, ainda, três discursos analisados por Sócrates sob os critérios da oratória e sua consequente persuasão. Em *Tesmoforiantes*, também temos três discursos, na assembleia feminina, para deliberarem sobre a morte de Eurípides: os discursos de duas mulheres contra Eurípides e o discurso do parente de Eurípides contra as mulheres, que atíça ainda mais o ódio delas pelo tragediógrafo.

A mimese produz ilusão no espectador. Aristófanes critica a poesia de Eurípides por sua dissociação do caráter ético (qualidade do objeto a ser representado) e dependência ao caráter técnico, pela eficiência de persuasão do discurso. A poesia de Aristófanes tem compromisso com a natureza. É o que podemos comprovar, através das suas parábases e do estudo das suas peças.

Na *República*, a ideia de *mimesis* aparece pela primeira vez relacionada com literatura em 392 d 5, quando Sócrates, ao considerar de modo geral o tipo de literatura que deve ser estudada pelos guardiães, passa do conteúdo à forma. E então explica que uma história ou um poema, ao se desenrolar, empregam *diegesis* ou *mimesis* ou a mistura de ambas. O ditirambo, e.g., usa apenas a *diegesis*; a tragédia e a comédia, apenas a *mimesis*; outras

literaturas como a de Homero usam ambas. *Mimesis* parece ser considerada aqui como expressão verbal, mas na verdade o que realmente importa para Platão é que a imitação tem profundos efeitos no caráter, pois quando se imita outra pessoa, adota-se não só a voz e o gesto, mas também seus pensamentos, quase se tornando o outro (393c5-6, 395c7-d3).

Acentuando a fundamental importância do meio na instrução do caráter, Sócrates afirma que se os jovens forem cercados de imagens de bondade e beleza isto eles absorverão em suas almas. Assim deve-se ordenar aos poetas e a todos os artistas e artífices a retratarem a imagem da bondade em suas obras e evitarem o que é feio e mau (401b1-8).

A conclusão de Sócrates é que os guardiães podem imitar somente homens bons (396c5-d3) e que eles devem imitar o mínimo possível, no estilo misto utilizado por Homero, mas com o mínimo de *mimesis* (396 e4-7, cf. 395c3-7). Murray (1996:05) diz que há uma certa ambivalência nessa atitude de Platão, pois se imitar um homem bom produz bondade de caráter, por que restringir a *mimesis* que um jovem pode usar? Platão, continua ela, parece estar preso entre a visão de que mimese é benéfica provendo objetos adequados e o sentimento de que há algo potencialmente prejudicial na mimese em si mesma. Essa ambivalência se aprofunda no livro X, quando Sócrates, voltando ao assunto sobre poesia, afirma que eles estavam certos por terem excluído a poesia mimética de sua cidade (595a5), quando no livro III ficou expressamente estabelecido que o poeta que imita o discurso de um homem bom poderia ser aceito em uma cidade bem governada (398a8-b1).

Tomando pintura como o paradigma de *mimesis*, Sócrates argumenta que o pintor é como alguém que ergue um espelho, produzindo reflexos de objetos do mundo sensível, que já são por sua vez menos reais do que as formas, únicas a terem existência real. Os poetas, como os pintores, são imitadores condenados a operar no terceiro nível de realidade, pois suas obras são imitações indignas de uma imitação da realidade (597e6-8, 600e 4-5).

Essa noção de mimese, dependente do exemplo da pintura, parece inteiramente diferente da apresentada no livro III, sobre a poesia que os guardiães podiam executar. No livro III *mimesis* envolve uma identidade profunda do imitador com o objeto de sua imitação; no livro X, já envolve a noção de uma falsa cópia. Os produtos da mimese assim podem ser avaliados de dois modos: ou em termos da bondade ou maldade do objeto imitado, ou em termos da qualidade da imitação. A arte de imitar está longe da verdade e, se ela reproduz todos os seres, é porque só pode atingir uma pequena porção de cada coisa, é apenas uma aparição (*eídon*).

Essa visão de poesia como uma imitação indigna de outra imitação parece incompatível com a representação do poeta como um ser quase divino que despeja a beleza poética quando inspirado pelo poder das musas. Inspiração poética em Platão é apresentada desde os primeiros trabalhos aos mais recentes, os textos mais importantes são: *Íon*, *passim*; *Apologia* 22a-c; *Mênnon* 99c-e; *Fedro* 245; *Leis* 719c-d. O poeta inspirado cria por intermédio divino, mas sem conhecimento.

Antes de Platão, abundam alusões à ideia de inspiração poética. Eles pedem o auxílio das Musas como filhas de Memória, para provê-los de conhecimento, para instilar doçura em seu canto, para auxiliá-los de modo geral na composição e performance de seus poemas (ver Aristófanes *Acarn.* 665-75, *Them.* 107-110). O poeta é o mensageiro, o servo ou o arauto das

Musas. Embora dependa das Musas, não se sugere nunca que ele seja um mero instrumento inconsciente do divino. Então poesia é uma dádiva das musas e uma produção da própria invenção do poeta.

Em *Tesmoforiantes*, no prólogo, a produção do poeta trágico Agatão é tratada de modo ambivalente: primeiro como inspiração divina e, logo em seguida, como uma construção do poeta (vv. 39 – 57).

3. As Rãs¹⁰

Em *As Rãs*, a poesia de Ésquilo imita a natureza, por isso se interessa principalmente com a ética do seu conteúdo; a de Eurípides imita a imitação da natureza, por isso se interessa, primeiro, pela técnica poética, pelo realismo de seu discurso. Desse modo, Ésquilo apresenta personagens nobres, com linguagem e trajés adequados; enquanto Eurípides apresenta personagens mais próximos da realidade, e, assim, defeituosos, com linguagem e trajés correspondentes (SANTOS, 1992/3). Eurípides fala da inutilidade da linguagem pomposa de Ésquilo, que se defende, dizendo:

Esq. É preciso criar falas à altura dos grandes provérbios e pensamentos. Aliás, é de se esperar que os semideuses usem falas mais imponentes, pois também usam mantos muito mais imponentes que os nossos. O que eu apresentei como útil você destruiu. [...] Primeiro vestiu os reis com farrapos para que os homens parecessem dignos de piedade... Depois você ainda os ensinou a entregar-se à tagarelice e ao falatório, o que esvaziou as palestras, poliu a bunda dos mocinhos tagarelas e convenceu o pessoal do porto a contestar os chefes. ... De que males não é culpado? Esse aí não pôs em cena alcoviteiras, mulheres que dão à luz nos templos, que se unem com irmãos, que dizem que viver não é viver? É por isso que a cidade ficou cheia de escrevinhadores, de bufões, macacos do povo, que ao povo estão sempre enganando. Tocha ninguém é capaz de levar, hoje em dia, por falta de exercício. (1059-89).¹¹

Ésquilo acusa Eurípides do mesmo crime de que *Dikaios Logos* tinha acusado o *Adikos Logos*, em *Nuvens*: fazer com que os cidadãos se ocupem mais de falar do que de praticar ginástica. Também de misoginia e falar mal das mulheres, de que ele é acusado em *Tesmoforiantes* e *Lisístrata*. Em *Nuvens*, Fidípides começa a bater no seu pai, por que ele o impede de recitar passagens de *Éolo* de Eurípides, cujo tema é incesto entre irmãos.

Assim como o Sócrates de *Nuvens* se distinguia dos dois discursos, o justo e o injusto, Dioniso e Aristófanes se diferenciam dos dois poetas, Ésquilo e Eurípides. Pois enquanto Ésquilo não cuida de Afrodite e da compaixão, Eurípides descuida da cidade ou do patriotismo guerreiro e de esconder uma verdade perniciososa. Strauss chama a atenção para a função edificante, representada por Ésquilo, e a corretiva do riso, de que se ocupa Aristófanes e da compaixão, atribuída a Eurípides.

No Hades, de modo diferente de Atenas, são os melhores poetas que ocupam lugar de destaque junto a Plutão. Assim, em analogia a Atenas, que dá a proedria e o alimentar-se no Pritaneu como honras a um benfeitor da pólis, podemos concluir que o bom poeta é um benfeitor tanto para a cidade de um modo geral como para a alma humana.

10 . Revisões da nossa tese de doutorado: *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis*, publicada em livro em 2011 (POMPEU, 2011).

11 . Tradução inédita de Ana Lia de Almeida Prado e Sílvia Milanezi.

Dioniso é competente para julgar o melhor poeta trágico, então também o seria para julgar a sabedoria política. Ele pune com justiça Eurípides por sua negação dos deuses dando o prêmio para Ésquilo. Age semelhante às Nuvens: com justiça (*Nuvens* 1462).

A peça *Rãs* apresenta a educação de Dioniso, o educador de Aristófanes, que vai da admiração sem limite por Eurípides a uma preferência por Ésquilo. Tal educação se dá em um Hades inteiramente ateniense. O coro, no final da peça, parece fazer uma equivalência entre Eurípides e Sócrates, contrastando este último com Ésquilo. Ao rejeitar o que é das Musas, o Sócrates de *Rãs*, equipara-se ao de *Nuvens*, onde é representado em um Pensatório que se assemelha ao Hades.

Em *Rãs* temos a referência a Museu e Orfeu como poetas que ensinaram coisas úteis, como os Mistérios e os oráculos (v. 1030 ss):

Esq. [...] observe que, desde o princípio, foram úteis os poetas nobres. Orfeu ensinou os mistérios e como abster-nos de assassínios; Museu, a cura das doenças e os oráculos; Hesíodo, o trabalho dos campos, as estações dos frutos e o preparo da terra. E o divino Homero, por que obteve fama e glória? Não foi por que ensinou coisas úteis à linha de combate, virtudes e armas dos homens?

Na *República* também podemos ler a referência aos dois poetas em contextos, que mostram os ensinamentos de Museu e Orfeu (363 c – d; 364 e – 365 a), primeiro as afirmações daqueles que amam a justiça e louvam-na pela boa fama e pelos numerosos bens, que dizem que os deuses outorgam aos justos; depois as dos que acreditam que os próprios deuses atribuíram aos homens honestos uma vida desgraçada, ao passo que aos maus, o contrário:

Adim. Museu e seu filho outorgam aos justos, por parte dos deuses, bens ainda mais esplendorosos do que estes. Efetivamente, levam-nos em imaginação ao Hades, instam-nos à mesa, preparam-lhes um banquete dos bem-aventurados, coroando-os de flores, e fazem-nos passar todo o tempo, daí em diante, a embriagar-se, imaginando que o mais famoso salário da virtude é uma embriaguez perpétua. Outros alongam ainda mais do que estes os benefícios por parte dos deuses, pois afirmam do homem puro e fiel aos seus juramentos permanecem os filhos dos filhos e a raça vindoura. São estes e outros elogios no gênero os que fazem à justiça. Quanto aos homens ímpios e injustos, esses, pelo contrário, enterram-nos no lodo do Hades, e obrigam-nos a transportar água num crivo, e ainda em vida lhes imputam má fama.

Adim. Além disso, apresentam um monte de livros de Museu e Orfeu, filhos da Lua e das Musas, ao que dizem. É por eles que executam os sacrifícios, persuadindo não só particulares, como também cidades, de que é possível a libertação e purificação dos crimes por meio de sacrifícios e de folgedos aprazíveis, quer em vida, quer depois da morte. Ora isso é o que chamam iniciação, que nos liberta dos males no além, ao passo que a quem não executar esses sacrifícios, terríveis desgraças o aguardam.

Em *Rãs* temos a referência clara sobre a parte séria da comédia, cantada pelo coro de iniciados, ao louvar a deusa Deméter (vv. 386-95):

Coro

Deméter das santas orgias
a rainha sê nossa madrinha,
salva o coro que é teu.
Que eu, em segurança, o dia todo
Brinque e dance!

**Que eu diga muitas palavras engraçadas
E muitas palavras sérias!**
E, como a sua festa merece,
Brincando e zombando,
Tenha a vitória e as fitas!
Vamos! Agora com cantos chamaí aqui o jovem deus,
Nosso companheiro nesta dança!

Conclusão

É interessante notarmos que Aristófanes está sempre requisitando para a sua comédia o reconhecimento da justiça de seus conselhos, seja nas parábases, através do coro, ou em outras partes, através de um porta-voz do poeta. Platão parece alvejar Aristófanes, especialmente em *Rãs*, ao apresentar, no início da *República*, as referências aos poetas Museu e Orfeu, Homero e Hesíodo, como apologistas da justiça por suas recompensas e do poder das iniciações nos Mistérios para a salvação das almas; e, ainda mais, ao rejeitar, no livro X, os conselhos dos poetas, representados por Homero, por estes estarem distantes três graus da verdade e não serem responsáveis pela melhora dos cidadãos e, conseqüentemente, das cidades. Sócrates afirma que é antiga a rivalidade entre poesia e filosofia e cita passagens que geralmente são atribuídas a obras cômicas.

Mas nos livros II e III, Platão apresenta os critérios éticos a que devem se submeter os poemas que serão apresentados às crianças e jovens, como primeira forma de educação. E submete a tais critérios todas as técnicas poéticas. Aristófanes se mostra preocupado com o objeto de sua poesia, de modo a privilegiar os princípios éticos.

Referências

BOWIE, A. M. *Myth, ritual and comedy*. Cambridge University Press, 1996 (first published 1993).

COMPTON-ENGLE, Gwendolyn. From country to city: the persona of Dicaeópolis in Aristophanes' *Acharnians*. *The Classical Journal* 94. 4, p. 359-73, 1999.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2000.

EDMUNDS, Lowell. Aristophanes' *Acharnians*. In: Henderson, Jeffrey (ed.). *Yale Classical Studies: Aristophanes: Essay in interpretation*, v.xxvi, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 1- 41.

FERNÁNDEZ, Luis Gil. *Aristófanes*. Madrid: Gredos, 1996.

PLÁCIDO, Domingo. Prácticas religiosas, regímenes discursivos y poder político en el mundo grecorromano. Introduccion. In: Gallego, Julián (ed.). *Prácticas religiosas, regímenes discursivos y el poder político en el mundo grecorromano*. Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 2001, p. 13-30.

SANTOS, Marcos Martinho dos. A teoria literária aristofânica. *Clássica* 5/6, São Paulo, 1992/1993, pp. 83-95.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

_____. *Diálogos: Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução Carlos Alberto Nunes. V. 5. Universidade Federal do Pará, 1975.

POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes e Platão: a justiça na polis*. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2011.

Ensino retórico e ficção nas *Declamationes maiores* (XIV-XV) atribuídas a Quintiliano

Beatriz Rezende Lara Pinton (UFJF)
Charlene Martins Miotti (Orientadora)

Quintiliano (30 – 96 e.c.¹) foi um mestre de retórica romano que, durante a segunda metade do séc. I da era comum, escreveu a *Institutio oratoria*. Este tratado contém os seus principais ensinamentos para a formação do orador, servindo como um manual que abrange as etapas graduais do ensino retórico, incluindo desde as primeiras lições com o *grammaticus* até os exercícios avançados de declamação. Quintiliano se refere às declamações como exercícios praticados nas últimas etapas da formação do orador, onde era exigido que os alunos compusessem os próprios discursos e os encenassem em sessões públicas ou privadas, das quais também participavam oradores experientes e já formados. (BONNER, 1949, p. 51).

Como registro de alguns destes discursos, temos a obra denominada *Declamationes maiores*, que originalmente teve a sua autoria atribuída ao próprio Quintiliano. Porém, devido ao consenso dos estudiosos² de que a data de composição das *Declamationes* teria se dado entre o final do século I até pelo menos o século III e considerando a própria função didática das declamações, acredita-se que os discursos tenham sido escritos em diferentes momentos, por discípulos diretos de Quintiliano ou oradores familiarizados com os seus preceitos retóricos, só mais tarde sendo compilados em uma só obra.

Uma vez que as declamações faziam parte de um sistema de ensino mais amplo, voltado para a formação do jovem cidadão romano, questionamentos sobre a utilidade dos exercícios declamatórios já eram feitos antes da época de Quintiliano, como registra Sêneca nas *Controvérsias* (XI, *Praef*). Alegava-se que os temas das declamações não eram verossímeis e que os discursos, contendo tantos elementos fictícios e por vezes fantasiosos, não seriam

1 . e.c.: era comum.

2 . Cf. SUSSMAN, 1987; LONGO, 2008.

válidos na preparação para os confrontos diante um tribunal. Quintiliano responde a estes questionamentos no capítulo 10 do livro 2 da *Institutio oratoria*, afirmando que – se praticadas da forma correta – as declamações eram um exercício muito frutífero na formação do orador. Ele alerta para o fato de que as declamações não deveriam se distanciar tanto da realidade, mas também admite que estes exercícios, uma vez que eram encenados, também deveriam servir ao deleite do público e dos próprios alunos, como maneira de desenvolver a elegância da arte oratória:

Se a declamação, contudo, é feita para a exibição, é claro que devemos inclinar-nos em alguma medida ao prazer dos ouvintes. Afinal, mesmo naquelas performances que inquestionavelmente tratam de algum acontecimento real, mas que foram adaptadas ao entretenimento do povo - como é o caso dos panegíricos que lemos, e de todo o gênero demonstrativo - permite-se introduzir mais ornamentação, e não apenas confessar, mas ainda exibir, perante um auditório reunido para tal propósito, a arte que na oratória judicial deve normalmente ser escondida. A declamação, portanto, como é a imagem da eloquência judicial e deliberativa, deve assemelhar-se à vida real; mas como possui um elemento epidíctico, deve possuir algum grau de elegância (Inst. 2.10.10-12, trad. Rafael Falcón)³.

Se Quintiliano admite que as declamações não precisavam se adequar estritamente às exigências do gênero forense, buscaremos identificar, a partir do contexto no qual a declamação se insere, quais seriam as finalidades da ficcionalidade empregada nos discursos e as possíveis funções que a prática declamatória poderia assumir, enquanto um gênero que extrapolava os limites da retórica tradicional, como defende Frydman (2004, p. 15).

Para este propósito, apresentaremos as hipóteses formuladas por Connolly (2015), Langlands (2006) e Bernstein (2015), aplicando-as na análise dos casos selecionados (XIV-XV), que tratam da acusação e defesa de uma prostituta acusada de ministrar uma poção de ódio ao seu jovem amante pobre e que constituem o *corpus* da nossa pesquisa de mestrado.

Como aponta González (2015, p. 942), as declamações foram concebidas como exercícios aplicados aos jovens da elite romana nas escolas de retórica e tinham como um dos seus objetivos preparar os alunos para a oratória forense. No entanto, González (2015, p. 943) chama atenção para um segundo objetivo importante da declamação, que era o de deleitar o auditório. Frydman (2004, p. 8) acrescenta que o gênero declamatório se divide ainda em outros dois subgêneros retóricos: as suasórias e as controversias. As suasórias eram discursos elaborados a partir de obras literárias, geralmente envolvendo o aconselhamento de figuras mitológicas, a fim de desenvolver as habilidades do gênero deliberativo. As controversias, por sua vez, pertenciam ao gênero forense e partiam de uma situação a ser julgada por lados opostos. Tratava-se um confronto judicial, baseado em leis (que podiam ser fictícias ou não). Os alunos deveriam elaborar uma defesa ou uma acusação e convencer o público com os seus argumentos, usando o máximo de técnicas persuasivas possíveis. As *Declamationes maiores* bem como os casos específicos que iremos analisar, encaixam-se no subgênero das controversias.

3 . Inst. 2.10.10-12. Si uero in ostentationem comparetur declamatio, sane paulum aliquid inclinare ad uoluptatem audientium debemus. Nam et iis actionibus quae in aliqua sine dubio ueritate uersantur, sed sunt ad popularem aptatae delectationem, quales legimus panegyricos totumque hoc demonstratiuum genus, permittitur adhibere plus cultus, omnemque artem, quae latere plerumque in iudiciis debet, non confiteri modo sed ostentare etiam hominibus in hoc aduocatis. Quare declamatio, quoniam est iudiciorum consiliorumque imago, similis esse debet ueritati, quoniam autem aliquid in se habet epideiktikon, nonnihil sibi nitoris adsumere.

Até aqui, podemos listar no mínimo três funções das controvérsias defendidas pelos teóricos, sem que necessariamente haja uma hierarquia entre elas: a função didática, uma vez que se tratava de exercícios elaborados pelos professores de retórica e praticados pelos alunos da elite romana – e como González (2015, p. 947) afirma, exercícios nos quais os professores podiam fazer alterações nas leis oficiais romanas para que elas se encaixassem nos aspectos oratórios que desejavam ensinar; a função judicial-persuasiva, porque um dos objetivos da prática escolar era que os alunos dominassem a linguagem jurídica e proferissem discursos adequados a seus futuros cargos políticos, aprendendo a arte da oratória e desenvolvendo técnicas argumentativas sofisticadas; e a função de entreter e deleitar, mencionada também por Frydman (2004, p. 15), ao salientar que “o contexto forense das controvérsias fornecia às vezes uma mera justificativa para desenvolver fragmentos brilhantes”.

O aspecto de ficcionalidade que permeia as declamações torna mais clara a possibilidade de esses exercícios retóricos assumirem tantas funções. Como Langlands (2006, p. 250) expõe, o que percebemos de forma recorrente nestas narrativas declamatórias é um mundo fictício que envolve uma fusão de culturas, uma mistura de elementos de fantasia com fatos históricos familiares e de questões recorrentes no cotidiano com situações inusitadas. São histórias constituídas por personagens-tipo (a maioria também presente nas comédias), como gêmeos, piratas, cafetões, prostitutas, parasitas, pessoas que foram abandonadas pelos pais e retornam para reclamar a herança, rapazes em conflito com seus pais.

No caso que analisamos, por exemplo, uma prostituta dá ao seu amante pobre uma poção de ódio, com a intenção de que ele deixasse de amá-la. O jovem acusa a prostituta de envenenamento. A poção teria sido administrada sem o seu consentimento e causado danos irreparáveis aos seus sentimentos, porque ao invés de curar o amor que o rapaz sentia pela prostituta, apenas fez com que o ódio se sobrepusesse ao sentimento da paixão. Ambos os sentimentos agem de forma tão intensa sob a mente do rapaz, que ele não é capaz de esquecer a prostituta – mesmo que ela seja alvo do seu ódio e não de sua paixão – e também não se julga capaz de exercer as atividades esperadas de um cidadão, tal como casar-se, ter filhos e servir ao exército em campanhas militares.

A maioria dos dezenove casos das *Declamações maiores* contém em sua narrativa aspectos fantasiosos ou peculiares, mas também lidam com situações brutais e verossímeis dentro de um contexto romano: o caso III apresenta a história de um soldado que sofreu uma tentativa de estupro por um oficial; o caso X fala sobre uma tumba encantada; o caso XI aborda a inimizade de um homem pobre e um homem rico, que culmina no apedrejamento dos filhos do homem rico por uma multidão; o caso XII apresenta a história de uma cidade que se rendeu ao canibalismo por falta de alimento; os casos XVIII e XIX contam o caso de um filho que é acusado de cometer incesto com a própria mãe e é, em seguida, assassinado pelo pai.

O caráter ficcional, às vezes brutal e até exagerado dessas narrativas faz com que alguns teóricos se questionem sobre a função e a utilidade de tais temas para o ensino da oratória. Connolly (2015, p. 191) defende que as *Declamações maiores* são obras de ficção imaginativa, pequenos melodramas que se equiparam às versões modernas de melodramas para

televisão e cinema e que, portanto, não devem ser entendidas como lições de ordem social ou de julgamento moral (embora possam funcionar como tal), mas como representações de sentimentos e emoções. Talvez a questão que Connolly (2015, p. 192) busca defender é a de que as declamações são, sobretudo, uma criação autoral e devem ser analisadas primeiro no âmbito artístico. A autora recupera os preceitos de Quintiliano na *Institutio oratoria*, ressaltando que apenas memorizar as lições não era o suficiente. Os alunos deveriam ler, escrever e praticar o discurso para aprimorar as suas habilidades de invenção, composição e estilo. A declamação seria a parte prática do treinamento, envolvendo uma preparação cuidadosa e um discurso engajado.

Para Connolly (2015, p. 194) em se tratando de casos brutais como os de estupro ou de uma desordem popular, a ideia geral é que quanto mais conturbado o cenário das declamações, maior seria o esforço dos alunos para controlar as próprias emoções e as do público. Aprender a controlar essas emoções serviria para voltar à manutenção da ordem e, como atesta Quintiliano no livro 6 da *Institutio Oratoria*, o controle do *páthos* e a manipulação das emoções convenientes no momento correto era uma habilidade muito necessária no domínio da oratória.

Para responder à questão do porquê as emoções em pauta nas declamações deveriam ser tão intensas, Connolly (2015, p. 201) sugere que poderia se tratar de uma estratégia didática. Os exemplos dados pelos professores deveriam ser memoráveis, para que os alunos não esquecessem. Então o professor apela em certa medida para o entretenimento para fazer com que os jovens aprendessem a colocar as emoções a seu serviço.

Para além disso, na *Institutio Oratoria*, Quintiliano é categórico ao afirmar que apenas os oradores muito habilidosos devem se empenhar na tarefa de produzir emoções muito fortes no público, como por exemplo, fazê-lo chorar. Assim prescreve o retórico, no primeiro capítulo do livro 6:

Portanto, que o orador meça e considere com cuidado as suas forças, percebendo quão onerosa é a tarefa que ele está para empreender: esta artimanha não tem meio termo, já que culmina ou em lágrimas ou em riso (Inst. 6.1.44-45, trad. Jefferson Pontes)⁴.

O que podemos inferir é que este trecho vai ao encontro da hipótese da autora, na medida em que a correta utilização das emoções no tribunal parece ser uma parte essencial do aprendizado dos alunos e, para isso, as técnicas didáticas deveriam ser enfáticas.

Por fim, Connolly (2015, p. 201) se propõe a pensar que, se as Declamações, portanto, puderem ser consideradas como literatura, qual se torna então o papel desta literatura? A proposta é que os alunos deveriam tentar vivenciar ao máximo as emoções dos mais diferentes personagens, como uma forma de desenvolver empatia. Como Quintiliano também prescreve no livro 6.2.27, sobre as emoções, o orador deve de fato sentir a emoção que ele procura suscitar no público. Através das construções de situações de *páthos* exagerado nas declamações, era possível criar também experiências vívidas de *enárgeia*, conceito retórico grego que trabalha com a evocação de emoções intensas através da utilização de narrativas descritivas e detalhadas da cena em questão.

4. Quare metiatur ac diligenter aestimet vires suas actor, et quantum onus subiturus sit intellegat: nihil habet ista res medium, sed aut lacrimas meretur aut risum.

Concordamos com Connolly (2015) no que concerne ao fato da evocação do *páthos* representar uma das tarefas mais onerosas do orador, justificando os esforços empregados pelo preceptor para tornar tal etapa da aprendizagem mais dinâmica e enfática. No entanto, julgamos que o conteúdo muitas vezes polêmico das declamações toca também em questões morais e sociais romanas e que, portanto, o emprego da ficcionalidade poderia servir não apenas ao entretenimento do público e a estratégias didáticas, mas também ajudaria na composição de um cenário adequado para as discussões suscitadas em torno de temas controversos.

Langlands (2016) afirma que os exercícios declamatórios teriam um papel central em moldar a identidade dos rapazes da elite romana. Gunderson (2003, p. 288) aborda a complexidade das declamações como uma forma de habituar as pessoas a submeterem-se à lei, especificamente quando a lei produz situações impossíveis e contraditórias. Já Langlands (2016, p. 248) acredita que as declamações seriam uma forma de colocar em debate tais paradoxos, de forma que ao mesmo tempo as habilidades oratórias fossem treinadas e as discussões morais fossem estimuladas, abrindo a possibilidade de contestação.

A autora afirma que, aos olhos modernos, pode ser desconcertante o fato de que um material designado para educar os jovens romanos tocasse em temas como estupro, adultério, incesto e assassinato. Porém, Langlands (2006, p. 250) acredita ser possível entender melhor a mentalidade da elite romana, ao analisar a forma como eles tratavam tais assuntos, dentro das premissas argumentativas das declamações. Tais exercícios declamatórios serviriam para lidar com questões sociais importantes de uma maneira menos sistemática, através do tratamento retórico de situações ambientadas em um mundo fantasioso, ao mesmo tempo próximo e distante da Roma de então.

Para Langlands (2006, p. 252), as declamações não são o mesmo que um debate moral. Elas não pretendem questionar as áreas cinzentas da moralidade, mas sim testar os mecanismos retóricos através de questões morais controversas, explorando tensões, contradições e incertezas na ética romana. Portanto, não encontraremos um retrato coerente, por exemplo, de uma ideologia sexual, mas ainda assim podem ser encontradas algumas problemáticas da ética sexual.

Por fim, a autora ressalta que os casos de estudo declamatórios eram construídos em cima de situações hipotéticas controversas, em que a ambiguidade ética proporcionava várias possibilidades para os dois lados da argumentação. Não eram casos diretos e, ao contrário, estavam repletos de questões éticas complicadas, onde o julgamento deveria ser guiado por uma série de fatores divergentes e era difícil, até mesmo impossível, decidir conclusivamente entre o certo e o errado.

Acreditamos, portanto, que a hipótese de Langlands (2006) leva em conta não apenas a noção inicial de que as declamações foram concebidas como exercícios escolares, mas a sua possível transformação em um gênero independente, que mescla elementos da retórica tradicional e de gêneros ficcionais como a comédia e a tragédia, criando as suas próprias regras. O fato de serem encenadas em sessões públicas também geram uma margem para que questões culturais e sociais viessem à tona e fossem debatidas dentro da dinâmica declamatória.

Levando ainda mais a fundo as possibilidades do impacto social das declamações, Bernstein (2015, p. 253) enfatiza em seu artigo o aspecto

material da declamação, enquanto produção humana que se insere no contexto de uma sociedade. Para quais desafios os jovens da elite romana deveriam ser treinados, considerando que dali sairiam os futuros chefes de família, magistrados e membros de uma elite civil? A manutenção da ordem e da hierarquia na sociedade romana depende, a princípio, da estabilidade social e do controle legislativo. No entanto, o teórico observa que esta necessidade de estabilidade se opõe aos cenários das declamações, em que todo este mundo familiar romano é colocado às avessas: mulheres assassinam maridos, filhos batem nos pais, um soldado mata o seu comandante.

Dentro destas circunstâncias, Bernstein (2015, p. 253) conclui que o papel do declamador é de mostrar como a autoridade pode ser reestabelecida e produzir narrativas que legitimem essa autoridade. De acordo com Kaster (2001, p. 235), declamadores confrontavam cenários de desordem social e familiar através da reafirmação dos valores da elite romana.

Bernstein (2015, p. 254) argumenta que as declamações apresentam a elite como uma classe unida pelas suas virtudes, tais como conhecimento, reverência à tradição e espírito cívico, em direta oposição aos malfeitores caracterizados por vícios como ignorância, ambição, cobiça e malícia. Podemos pensar talvez a construção e reafirmação de um *êthos* desta elite pela oposição em relação aos outros.

Além disso, na leitura de Bernstein (2015, p. 263), o fato de que o declamador deve providenciar argumentos que suportem a autoridade da lei indica que esta autoridade é concebida como providencial e contestável. No entanto, o autor admite que a declamação pode vir a relativizar todas as formas de autoridade, exceto a de julgar de acordo com a lei e de subordinar a personagem da declamação (quem quer que ela seja) à decisão de um júri declamatório. Bloomer (1997, p. 58) conclui que as declamações são um espaço no qual os jovens da elite romana performavam personagens declamatórios sujeitos a pressões sociais que eles esperavam nunca enfrentar na vida real.

Para a interpretação do caso que estudamos é significativo notar que existem duas declamações: uma de acusação e uma de defesa, o que não é comumente encontrado no seletor conjunto das *Declamações maiores*. O único outro caso que também apresenta acusação e defesa é o do pai acusado de matar o próprio filho. No caso da poção de ódio, um orador fala em nome da prostituta para defendê-la. De acordo com Dinter (2015, p. 128), em muitas das declamações os oradores (homens) falam em defesa de esposas, madrastas e garotas estupradas (assim como também às vezes emprestam sua voz a homens pobres e homens ricos, filhos e pais). No entanto, ressalta que em alguns casos a presença de um orador homem pode indicar a oposição entre um discurso racional masculino e um discurso emocional feminino.

A hipótese que tentamos levantar, a partir do estudo dos teóricos aqui apresentados é a de que seja possível também falar de uma função moral ou social das declamações, levando em conta as análises de Langlands (2006) e Bernstein (2015). Questões sociais e éticas são discutidas dentro das salas de aula, como forma de inculcar nos jovens romanos as normas e as regras desta sociedade. Os temas inusitados das declamações, que muitas vezes desafiam a ordem preestabelecida, funcionam como um desafio aos declamadores, que devem se esforçar para construir narrativas

de manutenção da ordem e reafirmação das leis. No entanto, a própria necessidade de reafirmação das leis, como aponta Bernstein (2015, p. 263), é um sinal de que essa autoridade judicial poderia ser contestada. Sendo assim, encontraremos também declamações que expõem a fragilidade das leis e o falso ordenamento de uma sociedade corrompida pelos piores vícios.

Para citar apenas dois exemplos, temos a Declamação n° 12, em que uma cidade padecendo de fome manda um emissário para buscar grãos com uma data determinada para voltar. Ele parte e compra os grãos, mas é desviado por uma tempestade até outra cidade, onde vende tudo pelo dobro do preço e adquire uma dupla medida de grãos. Em sua ausência, os cidadãos comeram os cadáveres dos que faleceram. De volta no dia determinado, é acusado de prejuízo ao Estado. Neste caso, a acusação julga o lucro do emissário como um vício a ser combatido.

Anthony Corbeill (2015) analisa a Declamação menor 260, em que um rapaz rico é acusado de abrigar e acolher jovens deserdados pelos pais. A recomendação do professor (o *sermo*) para este exercício de declamação é que o aluno elabore a defesa como se fosse um orador falando em nome do rapaz, permitindo assim que seu caráter seja louvado diretamente e que seu erro seja oriundo de uma inconseqüência da juventude. O aluno, ao escolher falar como se fosse o próprio rapaz e confirmar o seu crime, apelando para uma justificativa social, de ajudar os jovens da sua própria geração, contesta não apenas o professor, mas o conceito geral do poder patriarcal romano, o *pater potestas*.

Pensando nesta hipótese aplicada ao caso da prostituta e a poção de ódio, o dilema moral/social que é discutido na declamação é o fato de uma prostituta desenvolver por conta própria uma poção que lhe permite escolher com qual homem ela deseja ou não se relacionar. Esta ação constitui uma forma de romper com uma ordem social estabelecida, porque a poção a imbui de um poder de escolha que não é prerrogativa de uma mulher romana e, ainda mais enfaticamente, de uma prostituta. A personagem do adolescente pobre que presta a queixa contra a prostituta apresenta um pressuposto cultural e social vigente naquela sociedade, de que uma prostituta não teria por que recusar um cliente, como ilustra o seguinte trecho da acusação:

Tu, a quem não é lícito rejeitar os doentes, enojar-se com os sujos, exposta aos bêbados, sujeita aos brutos e cobrando o preço mais barato, dando para o [todo] o povo, [toda] noite, corriges o comportamento de um jovem? Que encares [a situação] com ânimo mais razoável, posto que uma prostituta quer é ser amada. (Ps-Quint. Decl. maiores. 14. 7, tradução nossa)⁵

A acusação de envenenamento e a busca de uma condenação para esta personagem declamatória, portanto, pode ser entendida como uma proposta de manutenção da mesma ordem que foi subvertida e, em contrapartida, a defesa busca argumentos para combater a descrição da ré como uma prostituta viciosa, ávida por extorquir e causar danos ao amante pobre. Não há crime algum – a defesa insiste – em ser uma prostituta, desde que nenhuma infração às leis tenha sido cometida. Portanto, a defesa não nega que a meretriz tenha administrado a poção, mas o objeto de disputa será a natureza da poção: remédio ou veneno? Neste caso, a declamação de defesa

5 . Ps-Quint. Decl. maiores. 14. 7. tu, cui non licet excludere debilitates, fastidire sordes, exposita ebrietatibus, addicta petulantiae, [et] quaeque novissima vilitas est, noctibus populoque concessa, mores iuventutis emendas? aequiore animo feras, ut meretrix velit adamari.

pode ser pensada como uma forma de contestação considerando o próprio fato de ser concedida o direito de defesa – ainda que fictício – para uma figura socialmente marginalizada, uma *infamis* perante a lei, como define Catherine Edwards (1997):

[...] prostitutas em Roma eram o símbolo do vergonhoso. Sua flagrante ausência de boa reputação era refletida e reforçada na lei, que durante o final da República e o começo do Principado, as classificou como infames. [...] Ao que parece, aqueles que seguiam profissões infames geralmente não estavam autorizados a falar a favor de outros em um tribunal de justiça. Na maioria das circunstâncias, eles não poderiam fazer acusações contra outras pessoas. Eles eram impedidos de concorrer às eleições para magistraturas. Seus corpos podiam ser espancados, mutilados, violados com impunidade⁶ (EDWARDS, 1997, p. 66).

Considerando a violência experimentada por estas mulheres diante das leis vigentes na sociedade romana, mesmo que a declamação de defesa tenha sido redigida e proferida por um orador encarregado da função de advogado, com argumentos que visam a construção da figura da *bona meretrix*, é relevante apontarmos para as possibilidades de debate social que as declamações trazem à tona. Se as meretrizes poderiam ser atacadas com impunidade dentro da sociedade romana, a mera encenação de um discurso em que esta mesma figura ganha um direito de resposta é indicativo do caráter controverso e do potencial de contestação das declamações, mesmo conscientes das limitações e dos diferentes graus de contestação da ordem em cada um dos casos declamatórios.

6 . Prostitutes in ancient Rome were symbols of the shameful. Their signal lack of reputation was reflected and reinforced in the law, which, in the late Republic and early Principate, classified them as infames [...] It seems that those who followed infamous professions were generally not permitted to speak on behalf of others in a court of law. Under most circumstances, they were not permitted to bring accusations against others. They were debarred from standing for election to magistracies. Their bodies might be beaten, mutilated, violated with impunity (EDWARDS, 1997, p. 66)

Referências

BERNSTEIN, Neil. W. *Omnibus patemus insidiis: elite vulnerability in Major Declamations* 11. In: DINTER, M.; GUÉRIN, C.; MARTINHO, M. (Org.). *Reading Roman declamation: the declamations ascribed to Quintilian*. Berlim: de Gruyter, 2015. p. 253-265.

BLOOMER, W. Martin. 'Schooling in persona: imagination and subordination in Roman education'. In: *Classical Antiquity*, Okland: University of California, n. 16, 1997. p. 57- 58.

BONNER, Stanley. *Roman declamation in the late Republic and Early Empire*. Liverpool: University Press of Liverpool, 1949.

CONNOLLY, Joy. Imaginative fiction beyond social and moral norms. In: DINTER, M.; GUÉRIN, C.; MARTINHO, M. (Org.). *Reading Roman declamation: the declamations ascribed to Quintilian*. Berlim: de Gruyter, 2015. p. 191-207.

CORBEILL, Anthony. A student speaks for social equality in the Roman classroom. In: DINTER, M.; GUÉRIN, C.; MARTINHO, M. (Org.). *Reading Roman declamation: the declamations ascribed to Quintilian*. Berlim: de Gruyter, 2015. p. 11-24.

DINTER, Martin T. Fama in Ps-Quintilian's Major Declamations. In: _____; GUÉRIN, C.; MARTINHO, M. (Org.). *Reading Roman declamation: the declamations ascribed to Quintilian*. Berlim: de Gruyter, 2015. p. 127-143.

EDWARDS, Catherine. Unspeakable professions: public performance and prostitution in Ancient Rome. In: HALLET, Judith & SKINNER, Marilyn. *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University, 1997. p.66-95.

FÁLCON, Rafael Sento-Sé Guimarães. *A educação do orador: tradução e estudo do livro II da Institutio oratoria*. 2015. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FRYDMAN, Pablo Schwartz. *Estratégias da tradição: Cícero nas Declamaciones de Sêneca, o Retor, e no Dialogus de oratoribus de Tácito*. 2004. 240 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

GONZÁLEZ, Ana M. Rodríguez. Las declamaciones quintilianneas y la experiencia jurídica romana. In: *Seminarios Complutenses de Derecho Romano: Revista Internacional de Derecho Romano y Tradición Romanística*, Madrid, n. 28, 2015. p. 941-957.

GUNDERSON, Erik. *Declamation, Paternity and Roman Identity*. Cambridge: Cambridge University, 2003.

KASTER, Robert. Controlling Reason: Declamation in Rhetorical Education at Rome. In: TOO, Yun Lee. (Ed.). *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden: Brill, 2001. p. 317–337.

LANGLANDS, Rebecca. *Sexual morality in Ancient Rome*. Nova York: Cambridge University, 2006.

LONGO, Giovanna. [Quintiliano], *La pozione dell'odio, (Declamazioni maggiori, 14–15)*. Cassino: Università di Cassino, 2008.

PONTES, Jefferson da Silva. *Talis actor, qualis orator: encenando o discurso oratorio*. 2017. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

SUSSMAN, Lewis A. *The major declamations ascribed to Quintilian: a translation*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1987.

A finalidade da não-arte – um estudo sobre o sistema retórico tardo-antigo

Clarice Virgilio Gomes (Unifal-MG)
Wellington Ferreira Lima (Unifal-MG)

Introdução

A ênfase dada à articulação eficaz do "falar" nas narrativas orais, de cunho heróicas, na Grécia do Período Arcaico, já era uma necessidade daqueles que, acompanhados por uma lira, contavam as memoráveis histórias do passado. Lembraremos de figuras como Homero e Hesíodo que recorriam ao "dom das musas" e à força fugaz das mesmas para o emprego eloquente das histórias que faziam parte do cotidiano grego antigo. A autoridade, destreza e a objetividade na articulação eloquente das narrativas, não partia de uma técnica formal, ou de conhecimentos passados e apreendidos, era a partir da evocação das musas que tudo acontecia. Há algumas passagens suficientemente conhecidas no que tange a esse assunto, são os proêmios homéricos. Eles são verdadeiros enunciados para pleitear a garantia total e ininterrupta da desenvoltura com a palavra, da força do canto e, sobretudo, da memória. Observa-se que nesse contexto a eloquência, bem como a maneira de pensar a linguagem como produto poderoso ao convencimento - o "bem falar", - não é uma questão, sobrepunha-se a isso, no entanto, o fleche inspiratório que decorria do mais alto cume do monte Helicon, a morada das musas.

Uma segunda situação, dita ser a gênese da Retórica, está associada a defesa de posicionamentos por meio da linguagem, nesse caso, o convencimento era o principal, e talvez o único, interesse para o qual se articulava o discurso. Esse proêmio da Retórica, como uma operação metalinguística, de acordo com Barthes¹, teria surgido dos litígio sobre

1 . Todas as citações de Barthes são provenientes do capítulo "La retorica antica" do livro "l'aventure sém ologique" de Barthes. Utiliza-se nesse trabalho a tradução para o português que foi publicada em 2011 pela editora Martins Fontes.

propriedades de terra. O autor notabiliza o episódio em que dois tiranos, Gelón e Hierón, depois da tomada da cidade de Siracusa, engendraram a migração da população abastada para ocupar e repopular Siracusa que passaria a ser governada por Gélon. Para executar esse plano, ambos tiveram de munir-se de um ardiloso poder convensitivo. A presença de júris populares constituído de muitos membros, conforme Barthes, corroborava para uma nova forma de mobilização discursiva pautada na observação de regras e receitas que lhes asseguravam o domínio e desenvoltura na persuasão.

Constitui um advento importante também o nascimento de um terceiro gênero - depois do gênero judicial e deliberativo - o gênero epidítico. Sendo um código retórico culto, de grande esforço estético, o gênero epidítico é usado nas orações fúnebres, os encómios, o discurso laudatório e o elogio, dessa sorte o discurso epidítico faz essencialmente apelos a valores que enaltece e, a partir dos quais, efetiva sua persuasão. O responsável por passar para prosa os elogios fúnebres que anteriormente eram escritos em verso, de acordo com Barthes², é Górgias, para isso, desenvolve, a partir do empréstimo direto da poesia, um código imanente a prosa. O trabalho das figuras retóricas, que posteriormente geraria manuais específicos para sua utilização, confere ao discurso uma perspectiva paradigmática de escolha, com base em algum efeito estilístico que se queira atingir.

Dos três casos anteriormente citados, todos eles partilham da comum definição dada a retórica de maneira tradicional "A arte do bem falar", há, todavia, alguns que contestam esse conceito tradicional de retórica, dizendo que a retórica não era apenas o "a arte do bem falar", mas era o "bem falar na questão civil". O presente trabalho, portanto, põe-se a analisar a perspectiva de dois autores: Caio Júlio Victor e Sulpício Victor, ambos são retores que contestam o conceito anteriormente apresentado, e por isso, consideram a *Civilis Quaestiones* como ponto final da prática oratória.

Sobre os autores, Coria (1993) postula que ambos foram professores de Retórica, de origem gaulesa e teriam vivido e escrito seus respectivos manuais por volta da segunda metade do século IV d. C, no entanto não elucida o motivo desse enquadre. Clarke (1953) também enquadra o manual de Sulpício Victor no século de IV d. C, citando Marrou (1964, p. 301-302) esclarece que há evidências comprobatórias que destacam o interesse pela retórica durante o fim do Império, e que os textos recolhidos na edição de Halm são, por sua vez, a prova disso (CLARKE, 1953, p. 193 cf. PUSTRELO, 2017, p. 13). Sendo assim, Pustrelo (2017) acrescenta que ao seguir este raciocínio, Clarke recolhe uma série de testemunhos antigos para concluir que o séc. IV d.C. presenciou grande expansão de escolas de retórica nas províncias fundadas por Roma – sobretudo na Gália e na África. Esse efervescer de escolas também contemplaria o autor Caio Júlio Victor.

A *Ars Rethorica* de Caio Júlio Victor³ e a *Institutio Oratoriae* de Sulpício Victor⁴, são consideradas pela crítica importantes obras de caráter compilatório, pois estas obras, segundo os próprios autores, integram os conhecimentos mais importantes da época sobre a arte oratória⁵. A partir

2 . (2011, p. 91)

3 . (RLM 371-448 e GIOMINI-CELENTANO)

4 . (RLM 311-352)

5 . Em nota de roda Coria expõe que: "En general, es testigo de las enseñanzas de retórica imperantes en su época, pues él mismo confiesa que reunió y ordenó en su obra los preceptos que había recibido de sus maestros, principalmente de Zenón" (CORIA, 1993, p. 81). Em tradução: "No geral, ele testemunha os ensinamentos de retórica predominantes em sua época, pois ele mesmo declara que reuniu e ordenou em sua obra os preceptos que

da leitura dos primeiros parágrafos, ainda no proêmio, é possível identificar uma dedicatória, isto é, uma pessoa para a qual se dedica o escrito, dessa maneira, infere-se que seja uma obra de pouca circulação, sendo destinada, apenas, para estudos pessoais e individuais⁶.

Dessa sorte, delimitada a extensão desse estudo, segue-se para a análise das obras anteriormente citadas. Com o intuito de concatenar uma análise de bases ainda mais sólidas, incluiremos ainda a revisão de alguns artigos especializados no assunto, bem como a inclusão de perspectivas diversas de autores tardo-antigos quando houver necessidade.

1. É uma arte ou não?

Nessa seção colocaremos em contraste duas visões distintas concernentes a natureza do saber retórico. Dessa sorte, utilizaremos o livro II das *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano como fonte da perspectiva clássica da Retórica, e em contraponto utilizaremos as exposições preambulares de C. Júlio Victor em sua *Ars Rethorica* e as exposições de Sulpicius Victor a despeito da natureza dessa arte.

A argumentação proposta por Quintiliano, quem mais se dedica a essa discussão, começa pela refutação de questões encontradas em Górgias, obra platônica em forma de diálogos (VASCONCELOS, 2005, p. 70 cf. Gorg. 465a). Fica aparente através da leitura da *Institutio Oratoriae* de Quintiliano que, para ele, a Retórica, ou *ars dicendi*, pode sim ser inclusa no grupo de ofícios cuja prática deriva de um saber técnico e que possuem matérias próprias.

Os outros dois autores, C. Júlio Victor e Sulpicius Victor, por sua vez, não tecem longas discussões acerca desse assunto, uma vez que não se propõem a discutir a natureza do ofício, mas o objetivo de ambos os manuais é elencar os conhecimentos mais importantes a respeito da arte naquele momento.

O empenho de Quintiliano em refutar as afirmações de outros autores faz com que as exposições tornem-se extensas e densas em termos de referências, sendo assim, para uma análise mais eficiente, sintetizamos os argumentos por ele apresentado e, dessa maneira, constrói-se a argumentação sob dois principais eixos: 1) A problemática da matéria, 2) A finalidade ou ainda o não cumprimento de sua finalidade. Analisar-se-á cada um desses eixos considerando a perspectiva da Antiguidade Clássica e a perspectiva da Antiguidade Tardia.

Sobre a série de refutações relativas à matéria retórica, Quintiliano diz que o objeto da retórica é "Tudo o que for submetido para falar"⁷. Para concatenar a afirmação, o autor faz algumas contestações a respeito da ambiguidade das classificações dada a matéria da retórica, recorrendo a outros *rhetores* como argumentos de autoridade. Começa pela definição mais geral dada a matéria e vai dirigindo-se às mais específicas.

Sua primeira refutação é a de que "a matéria da retórica era o discurso"⁸. Em análise a essa perspectiva, a qual Quintiliano diz ser a mesma visão

havia recebido de seus mestres, principalmente Zenão" (CORIA, 1993, p. 81)

6 . "Sulpitius Victor M. Siloni genero" (Inst. Orat. I, 1) ou ainda no próprio título da obra "Sulpitii Victoris: Institutionem Oratoriae ad M. Silonem generum" (RLM, p. 311)

7 . "Materiam esse rhetorices iudico omnes res quaecumque ei ad dicendum subiectae erunt" (QUINTILIANO, Inst. Orat. XXI, 4)

8 . "Materiam rhetorices quidam dixerunt esse orationem: qua in sententia ponitur apud Platonem Gorgias" (QUINTILIANO, Inst. Orat. II, XXI, 1)

defendida por Górgias, tem-se que o discurso não é a matéria da retórica, e sim o seu produto (*opus*), sendo que, para ilustrar o exposto, Quintiliano diz que os possuintes dessa visão, tratam a retórica como a escultura é tratada em relação ao escultor, isto é, como resultado de uma arte e não como seu objeto.

Em sequência, tem-se as afirmativas de que a matéria da retórica está nos "argumentos persuasivos"⁹ ou ainda nas "questões políticas"¹⁰. Sobre essa última contestação, a respeito das questões políticas (*ciuilis quaestionis*), Quintiliano afirma ser uma matéria da retórica, mas não é a única¹¹. Ao que foi dito anteriormente, o autor acresce que: i) esses fins são produzidos pela arte e ii) também precisam de uma matéria eles mesmos, dessa sorte, reforça que são produtos do ofício oratório e não o objeto de sua observação

A defesa de Quintiliano, então, é exposta somente no quarto parágrafo, quando sintetiza o exposto, dizendo que: "mantenho que a matéria da retórica é tudo o que lhe for submetido para falar"¹². Em consonância, expõe sua concordância com Cícero, quando afirma que: "Cícero também diz em uma passagem que a matéria da retórica são as coisas submetidas a ela"¹³.

A problemática da Matéria não se conclui tão facilmente, pois o exposto por Quintiliano, e também por Cícero, suscita ainda uma outra questão. De acordo com Quintiliano, a amplitude dos assuntos tratados pela retórica, levou alguns a pensarem ser uma arte "ilimitada", porque a partir do domínio dessa arte seria possível discursar sobre qualquer assunto, no entanto, o impasse reside em: para ser capaz de dominar uma arte que versa sobre qualquer coisa que possa ser colocado em questão, o orador precisaria dominar tudo e todas as coisas? Para Quintiliano, não. Ele propõe-se a apurar esses questionamentos a partir das palavras de Cícero, dizendo:

Eu poderia ter-lhes respondido com palavras de Cícero, em quem encontro esta passagem: 'em minha opinião, ninguém pode ser um orador louvável de todos os modos, a não ser que tenha adquirido conhecimento de todas as coisas e artes importantes'. Basta-me, porém, que o orador não seja ignorante do assunto sobre o qual ele tem de discursar. (QUINTILIANO, Inst. Orat. II, 21, 14)¹⁴

Em um mesmo tom, e a procura da melhor definição para a retórica, tem-se que Sulpicius Victor separou o proêmio de sua *Institutio Oratoriae* para se dedicar a refutação de algumas das mais tradicionais definições dadas à matéria da Retórica. A diligência teórica para a qual se presta Sulpicius Victor é delimitar a aplicação do "bem falar". Ao contrário de Quintiliano que analisa a matéria como algo múltiplo e de diversas faces, Sulpicius Victor coloca limites ao tratamento do "bem falar" dizendo que esse se aplica somente a *Civilis Quaestionis*. Lemos a definição de Sulpicius Victor:

9 . Quidam argumenta persuasibilia: quae et ipsa in parte sunt operis et arte fiunt et materia egent (QUINTILIANO, Inst. Orat. II, XXI, 1)

10 . Quintiliano utiliza o mesmo termo encontrado em Sulpício Victor e em Caio Julio Victor, a *Ciuilis Quaestiones*. Temos que: "Quidam ciuiles quaestiones: quorum opinio non qualitate sed modo errauit; est enim haec materia rhetorices, sed non sola" (QUINTILIANO, Inst. Orat. II, XXI, 2-3)

11 . Fragmento na nota 7

12 . Ver nota 4

13 . (De Inuentione I, 7 cf. *Institutio Oratoria* II, XXI, 5)

14 . Solet a quibusdam et illud opponi: omnium igitur artium peritus erit orator si de omnibus ei dicendum est. Possem hic Ciceronis respondere uerbis, apud quem hoc inuenio: 'mea quidem sententia nemo esse poterit omni laude cumulatus orator nisi erit omnium rerum magnarum atque artium scientiam consecutus': sed mihi satis est eius esse oratorem [15] rei de qua dicet non inscium. Neque enim omnis causas nouit, et debet posse de omnibus dicere. De quibus ergo dicet? De quibus didicit. Similiter de artibus quoque de quibus dicendum erit interim discet, et de quibus didicerit dicet (Inst. Orat. II, XXI, 14)

Assim, mais proveitosamente definiremos do seguinte modo: "retórica é o conhecimento do falar bem na questão civil". Logo, efetivamente, sucederá que pareçamos ter dado uma definição própria. Questão civil também há de ser definida por nós para que também a ela possamos conhecer. Sua definição é ministrada desse modo: "A questão civil é a que, específica de nenhuma arte, incide na opinião comum de todos" (SULPICIO VICTOR, Inst. Orat. I, 13)¹⁵

Parece um tanto incômodo também, a Sulpicius Victor, a associação feita entre Retórica e Persuasão. Segundo ele há alguns que dizem que a retórica é "a habilidade da persuasão", a estes ele refuta dizendo que: "de todos os oradores, não se encontrará nenhum que sempre tenha persuadido". Nessa perspectiva, a persuasão para ele é um artefato do ofício do orador, ao qual o mesmo pode recorrer e utilizar de acordo com as prescrições trazidas na *Ars*, mas não é o ponto central e nem mesmo está presente em todos os discursos

E não cabe aprovar sequer a definição seguinte – o que mais de um diz –: que retórica é a habilidade de persuadir, uma vez que, de todos os oradores, não se encontrará nenhum que sempre tenha persuadido. Assim, mais proveitosamente definiremos do seguinte modo: "retórica é o conhecimento do falar bem na questão civil" (SULPICIO VICTOR, Inst. Orat. I, 11)¹⁶

Adiante, o autor sintetiza sua definição da matéria da retórica dizendo que trata-se do conhecimento do falar bem e, em uma definição ainda mais abrangente, afirma que a matéria retórica incide sobre a *Civilis Quaestionis*. Para a explicação desse conceito caro a nova definição instaurada por ele, lemos que:

Questão civil também há de ser definida por nós para que também a ela possamos conhecer. Sua definição é ministrada desse modo: "A questão civil é a que, específica de nenhuma arte, incide na opinião comum de todos". Isso, embora pareça um pouco mais confuso, é claro e manifesto, todavia, pela própria matéria. De fato, também se chama questão civil, assim como direito civil, porque incide entre cidadãos e na cidade, e ocorre, aqui e ali, na opinião de todos (SULPICIO VICTOR, Inst. Orat. I, 17)¹⁷

Nessa mesma perspectiva, G. Julius Victor elucida sua definição, que sendo concordante com Sulpicius Victor, utiliza uma fraseologia distinta, porém com conceituações muito parecidas ao anterior. G. Julius Victor compreende ser a matéria da retórica os negócios civis, ou *Civilia Negotia*, ele explica que:

Esses negócios são justamente aqueles que não são abarcados por nenhuma arte própria, (...), mas possuem o tratamento daquelas coisas que são obtidas a partir da opinião comum, das leis ou dos costumes, acerca das quais todos os que de algum modo adquirirem algum entendimento possam tanto discursar quanto julgar. (C. Julius Victor, *ars rhetorica*, 1)

15 . Ergo commodissime definiemus illo modo: 'rhetorica est bene dicendi scientia in quaestione civili'. Sic enim fiet, ut proprium finem dedisse uideamur. Ciuilis quoque quaestio definienda nobis est, ut et ipsam scire possimus. Eius definitio huiusmodi traditur: 'Ciuilis questio est, quae nullius artis propria in communo omnium opinione versatur' (SULPICIO VICTOR, Inst. Orat. I, 13)

16 . Ne illa quidem definitio probanda, quod dicunt plerique esse rhetoricam persuadendi peritiam, ideo quod nemo omnium inuenitur oratorum, qui semper persuaserit (SULPICIO VICTOR, Inst. Orat. I, 11)

17 . Eius definitio huiusmodi traditur: 'Ciuilis questio est, quae nullius artis propria in communi omnium opinione versatur'. Hoc etsi paulo uidetur obscurius, re tamen ipsa clarum atque manifestum est. Nam et ciuilis quaestio bene appellatur, ut ciuile ius, quod inter ciues atque in ciuitate uersatur et in omnium passim opinionem cadit (SULPICIO VICTOR, Inst. Orat. I, 11)

Nesse sentido, a definição para o que seja a *Quaestionis Civilia* também pode ser encontrada em outros autores tardo-antigos. Utilizam-se dessa definição também o autor Alcuio, o lemos em uma análise feita por Kempshall:

Alcuin encontrou o mesmo argumento, com uma fraseologia ligeiramente diferente, em Julius Victor, para quem o dever do orador era se preocupar com *ciuilia negotia*, onde "assuntos civis" compreendem os assuntos em que todos com qualquer capacidade intelectual pode falar e julgar. Eles cobrem a opinião geral, leis ou conduta (costumes) - qualquer coisa, de fato, que possa ser objeto de defesa, ou simplesmente debate sobre sua equidade e utilidade (*de aequo et utili*). (KEMPSHALL, 2008, p. 12)¹⁸

Cassiodoro também se dedicou a determinar a aplicabilidade da matéria da retórica, dessa sorte tem-se que:

A arte da retórica, de acordo com Cassiodorus, é a ciência de falar bem em questões civis, em *ciuilibus quaestionibus*, onde as *quaestiones* de *ciuiles* são entendidas para referir-se a questões que todos podem compreender quando se referem à equidade e ao bem, de *aequo et bono*. O próprio brilho de Alcuin sobre esta definição é que essas questões são perguntas *quaestiones* - isto é, são questões "abertas à instrução" porque elas são capazes de serem apreendidas por todos através da capacidade natural de suas mentes (KEMPSHALL, 2008, p. 11)¹⁹

A presença dessa definição em autores de uma mesma época, pode estar associada a uma definição estoica que, de acordo com Vasconcelos (2000, p. 80), muito se popularizou durante a Antiguidade Tardia, de que "a arte é um sistema de conhecimentos exercidos em conjunto com vistas a uma finalidade favorável à vida". Esses conhecimentos, por sua vez, não estão fechados e delimitados pelas prescrições teóricas que se encontram na *Ars*. De acordo com Kempshall, esses conhecimentos são adquiríveis e utilizáveis por todos, de modo que são "abertas à instrução", assim, apreendidas pela capacidade natural humana. Tem-se, assim, que são questões concernentes a qualquer coisa que possa ser objeto de defesa, ou ainda em debate sobre equidade e utilidade (*de aequo et utili*)²⁰.

Pensamos nessa definição considerando a totalidade e abrangência de saberes de que fala G. Julius Victor e Sulpicius Victor, coloca em questão a procedência desses conhecimentos, assim, segundo Kempshall a retórica, em seu sentido mais genérico, é feita a partir da união da *eloquentia* e a *sapientia*, sendo assim, considera a participação desse saber em todas as esferas da vivência humana. Em suas palavras,

A retórica é baseada na união de *sapientia* com *eloquentia* e, em cada um dos seus três ramos, compreende qualquer coisa que implique equidade e bondade - a retórica judicial busca o que é justo, retórica demonstrativa, o que é moralmente virtuoso e retórica deliberativa, o que é moralmente virtuoso

18 . Alcuin found the same argument, with slightly different phraseology, in Julius Victor, for whom the duty of the orator was to concern himself with *ciuilia negotia*, where 'civil affairs' comprise those matters on which everyone with any intellectual capacity can speak and judge. They cover general opinion, laws or conduct (*mores*) - anything, in fact, which can be the subject of accusation, defence, or simply debate over its equity and utility (*de aequo et utili*). (KEMPSHALL, 2008, p. 12)

19 . The art of rhetoric, according to Cassiodorus, is the science of speaking well on civil issues, in *ciuilibus quaestionibus*, where *ciuiles quaestiones* are understood to refer to those questions which everyone can comprehend when they concern equity and goodness, *de aequo et bono*. Alcuin's own gloss on this definition is that these *ciuiles quaestiones* are *docti quaestiones* - that is, they are issues 'open to instruction' because they are capable of being grasped by everyone through the natural capacity of their minds (KEMPSHALL, 2008, p. 11)

20 . Ver nota 20

e vantajoso. Essa bússola pode ser chamada de "política", em suma, mas apenas se o termo for interpretado no sentido mais amplo possível, como tudo o que diz respeito à vida em uma sociedade distintamente humana, e não se o termo for restrito apenas a quem exercer autoridade dentro dessa sociedade (KEMPSHALL, 2008, p. 12)²¹

Focalizando agora a finalidade da retórica, segundo ponto desta análise, tem-se que a discussão é construída a partir da rejeição dos argumentos daqueles que, de acordo com Quintiliano, consideram que a finalidade da retórica é a de persuadir no que é justo e o combate ao injusto. Conforme Vasconcelos, Quintiliano livra-se deste óbice ao refutar a tese sofisticada de que a finalidade da Retórica esteja no persuadir, desatrelando a ela assim do resultado obtido (2000, p. 71). Dessa maneira, Quintiliano elucida que "a retórica é 'a ciência de discursar bem'. [...] Ora, se ela é 'a ciência de discursar bem', seu fim e objeto mais alto é 'discursar bem'. " (Inst. Orat. II, 15, 38. Grifo nosso)²². Em acréscimo, Quintiliano diz ainda que "para o orador o bem discursar é alcançar sua finalidade".

Ao estabelecer a assertiva de que a finalidade do saber retórico está no bem discursar, resta agora, então, delimitar a abrangência da aplicação desse conceito. De acordo com Falcón (2008, p. 25), em uma leitura de Platão no Fedro, diz que para alguns trata apenas das aplicações políticas, para outros, está posta também às aplicações no âmbito privado. Findando seu esforço argumentativo, Quintiliano, em resumo, apresenta uma definição que, sendo amplamente aceita e "quase universalmente aprovada", representa a integralidade das definições expressas por ele até aquela altura. Ainda no parágrafo 17, lemos que:

Se mantivermos a definição quase universalmente aprovada de que uma arte 'consiste de percepções concordantes e treinadas para cooperar para um fim útil para a vida', já mostramos que nenhum desses elementos falta à retórica. (QUINTILIANO, Inst. Orat. II, 17, 41)²³

Para os autores tardios, e considera-se aqui G. Julius Victor e Sulpicius Victor, a retórica na verdade, recebe o tratamento das coisas que não são próprias de nenhuma arte, mas que estão em conhecimento universal e ordinário.

Esses negócios são justamente aqueles que não são abarcados por nenhuma arte própria, (...) Mas possuem o tratamento daquelas coisas que são obtidas a partir da opinião comum, das leis ou dos costumes, acerca das quais todos os que de algum modo adquirirem algum entendimento possam tanto discursar quanto julgar. (C. Julius Victor, ars rhetorica, 1)

21 . Rhetoric is based on the union of sapientia with eloquentia and, in each of its three branches, it comprises anything which involves equity and goodness – judicial rhetoric seeks what is equitable, demonstrative rhetoric what is morally virtuous, and deliberative rhetoric what is both morally virtuous and advantageous. This compass can be called 'political', in short, but only if the term is construed in the broadest possible sense, as everything which concerns life in a distinctively human society, and not if the term is restricted simply to those who exercise authority within that society (KEMPSHALL, 2008, p. 12)

22 . Dicam enim non utique quae inuenero, sed quae placebunt, sicut hoc: rhetorice esse bene dicendi scientiam, cum, reperto quod est optimum, qui quaerit aliud peius uelit. His adprobatis simul manifestum est illud quoque, quem finem uel quid summum et ultimum habeat rhetorice, quod telos dicitur, ad quod omnis ars tendit: nam si est ipsa bene dicendi scientia, finis eius et summum est bene dicere (QUINTILIANO, Inst. Orat. II, XV, 38)

23 . Confirmatur autem esse artem eam breuiter. Nam siue, ut Cleanthes uoluit, ars est potestas uia, id est ordine, efficiens, esse certe uiam atque ordinem in bene dicendo nemo dubitauerit, siue ille ab omnibus fere probatus finis obseruatur, artem constare ex perceptionibus consentientibus et coexercitatis ad finem utilem uitae, iam ostendimus nihil non Inst. Orat. II, XVII, 41)

2. As Partes da *Civilis Quaestiones - Tesis e Hypótesis*

A considerável relevância das *Quaestio Civilis* na *Institutio*, refere-se a distinta maneira de tratamento da matéria oratória. Conforme veremos, o tratamento da questão civil pode ser feito a partir de duas vias. Nesse trecho, notabiliza-se de que forma pode ser feita essa divisão e quais as implicações da direção escolhida. É sob o prisma da *Intellectio*, o primeiro dos três ofícios do orador de acordo com Sulpicius Victor, que partiremos a análise das partes da questão civil.

Agora, visto que parece que mostramos plenamente o que é a retórica, e em quais matérias sua ação incide, devemos dizer quais são os ofícios do orador. São, por sua vez, conforme foi ministrado, três: intelecção, invenção e disposição. (Inst. Orat. 4, 1)

Observa-se que a organização engendrada pelo autor possui uma partição distinta, a Intelecção, para a qual não se encontra preceitos em outros manuais de oratória, pelo menos não os manuais supérstites (PUSTRELO, p. 19). Não é encontrado também em Cícero prescrições que regem esse ofício do orador de modo que em um fragmento da *Institutio*, Victor justifica que: "Nem me foge neste passo o que Marco Túlio ensina. De fato, nada ensina sobre a intelecção, porque, creio, a consideraria mais da diligência e sabedoria que da arte"²⁴. Na medida que falta-lhe em Cícero preceitos para a *intellectio*, e também para outros conceitos caros a sua teoria, Sulpicius Victor se vale de preceitos gregos e para esses declara sua preferência quando no quarto parágrafo diz que "como começamos, sigamos as matérias ministradas pelos gregos e vamos uma por uma"²⁵.

Sabe-se que pouco restou a nós da teoria proposta pelos pré-socráticos. A pouca materialidade dessa escola legou para aqueles que interessam-se por conhecê-los o grande esforço de reconstruir seus pensamentos por meio de doxografia.

De acordo com os testemunhos retidos, a tese se distingue da hipótese pela mera ausência de pessoas específicas. Pode-se considerar a tese, tal como concebida por Hermagoras, como a redução de uma hipótese particular a uma formulação mais geral, mas sempre no mesmo domínio que as hipóteses, ou seja, o domínio ético-político, objeto ação humana (WOERTHER, Trad. nossa, p. 442)²⁶

Um importante dado sobre a obra de Hermágoras está registrado em uma das obras de Cícero, esse destina alguns parágrafos de sua primeira obra retórica para comentar e expor sua opinião a respeito da obra retórica daquele.

Pois parece que Hermágoras não entende o que diz quando divide a matéria do orador em causa e questão. Ele chama de Causa a coisa posta em controvérsia, com interposição de pessoas, a qual nós atribuímos ao orador, distinguindo

24 . Neque me hoc loco fugit, quae M. Tullius tradat. De intellectu enim nihil tradit, credo, quia magis diligentiae atque sapientiae quam artis existimet (RLM, p. 315, ll. 10-12)

25 . Sed nos a Graecis tradita, ut coepimus, persequamur eamusque per singula (RLM, p. 315, ll. 13)

26 . D'après les témoignages conservés, la thèse se distingue donc de l'hypothèse par la seule absence de personnes déterminées. On pourrait ainsi considérer la thèse, telle que la conçoit Hermagoras, comme la réduction d'une hypothèse — particulière — à une formulation plus générale, mais relevant toujours du même domaine que les hypothèses, à savoir le domaine ético-politique, qui a pour objet l'action humaine (LA MATERIA DE LA RHÉTORIQUE, 442)

nela os três gêneros: deliberativo, demonstrativo e judicial. Ele chama de Questão a coisa posta em controvérsia sem interposição de pessoas. (CÍCERO, De Inventione, I, 5)²⁷

No fragmento acima, Cícero elucida a divisão dicotômica feita por Hermágoras, e acrescenta dizendo que são tratamentos muito distantes da prática do orador, "Questões todas bem apartadas do ofício do orador, como facilmente entenderá todo mundo (CÍCERO, De Inventione, I, 5)²⁸. A amplitude das atribuições dadas ao saber retórico, parece, em alguma medida convergir com os pressupostos ciceronianos, dessa sorte, Cícero emula que: "Não é loucura atribuir ao orador, como se fossem coisas vãs, os problemas em que os filósofos exaltados exerceram seu maior engenho?" (CÍCERO, De Inventione, I, 5)²⁹

Nas palavras de Chico Rico, essa dicotomia é definida da seguinte maneira:

As quaestiones infinitae se caracterizam por ser de natureza abstrata, geral, e teórica, sem se envolver nelas nem seres nem coordenadas espaço-temporais. *As quaestiones finitae*, no entanto, são de natureza concreta, individual e prática e, por isso mesmo, necessita relacionar-se com seres e coordenadas espaço-temporais que lhes permitam obter esse caráter (CHICO RICO, Trad. nossa, p. 50)³⁰

A *Intellectio* compreende a especificação do objeto discursivo, conforme exposto por Chico Rico (1989), se *quaestio civilis generalis* ou se *quaestio civilis specialis*.

A *intellectio* consiste no exame minucioso da realidade extensional sobre a qual a inventio vai operar encontrando e falando sobre as ideias e os elementos semânticos-extensionais necessários para a constituição de uma estrutura de conjunto referencial concreta e intencionalizando-os. Como podemos entender a partir das palavras de Aurélio Agostinho (Santo Agostinho) uma das funções principais da *intellectio* é a de comprovar se o objeto do discurso está construído por uma *quaestio civilis generalis* (*thesis* - *O quaestio infinita*), ou por uma *quaestio civilis specialis* (*hypothesis* - *o quaestio finita*) (CHICO RICO, Trad. nossa, p. 50)³¹

27 . Pues Hermágoras parece que no entiende lo que dice, cuando divide la materia del orador en causa y cuestión. Causa llama a la cosa puesta en controversia, con interposición de personas, la cual nosotros atribuimos al orador, distinguiendo en ella los tres géneros, deliberativo, demostrativo y judicial. Cuestión apellada a la cosa puesta en controversia sin interposición de personas. Nam Hermagoras quidem nec quid dicat attendere nec quid polliceatur intellegere videtur, qui oratoris materiam in causam et in quaestionem dividat, causam esse dicat rem, quae habeat in se controversiam in dicendo positam cum personarum certarum interpositione; quam nos quoque oratori dicimus esse adtributam (nam tres eas partes, quas ante diximus, subponimus, iudicialem, deliberativam, demonstrativam). Quaestionem autem eam appellat, quae habeat in se controversiam in dicendo positam sine certarum personarum interpositione

28 . Cuestiones todas bien apartadas del oficio del orador, como fácilmente entenderá todo el mundo. Quas quaestiones procul ab oratoris officio remotas facile omnes intellegere existimamus

29 . No es locura atribuir al orador, como si fuesen cosas de poca monta, los problemas en que más han ejercitado su ingenio los eximios filósofos? nam quibus in rebus summa ingenia philosophorum plurimo cum labore consumpta intellegimus, eas sicut aliquas parvas res oratori adtribuere magna amentia videtur?

30 . Las quaestiones infinitae se caracterizan por ser de naturaleza abstracta, general e teórica, no estando implicados en ellas ni seres ni coordenadas espacio-temporales. Las quaestiones finitae, sin embargo, son de índole concreta, individual y práctica y, por ello mismo, necesitan relacionar-se con seres y coordenadas espaciotemporales que les permitan obtener dicho carácter (RICO, Francisco Chico, 50).

31 . La *intellectio* consiste en el examen minucioso de la realidad extensional sobre la que la inventio va a operar encontrando a hallando las ideas o elementos semánticos-extensionales necesarios para la constitución de una estructura de conjunto referencial concreta e intencionalizándolos. Como hemos podido entender a partir de las palabras de Aurelio Agustín, una de las funciones principales de la *intellectio* es la de comprobar sí el objeto del discurso está constituido por una *quaestio civilis generalis* (*thesis* - *O quaestio infinita*) o por una *quaestio civilis specialis* (*hypothesis* - *o quaestio finita*). (RICO, p. 50).

No entanto, as implicações contidas nessa escolha/análise é o ponto crucial da formulação discursiva, uma vez que, às *thesis* haverá uma escolha do material discursivo e às *hypothesis* outra, influenciando diretamente na fase seguinte, a *Inventio*. Dessa maneira a *Intellectio* ganha grande importância, assumindo lugar de primeira fase de formulação discursiva na obra de Sulpicius Victor, ao passo que condiciona a *Inventio* por um caminho.

Na *Inventio*, conforme Barthes (2001), o *Rétor* recorre a "uma base nua, um nível própria, um estado normal da comunicação, a partir do qual se pode elaborar uma expressão mais complicada, ornamentada" (p. 90), a elaboração que há de se fazer deve presumir o estágio anterior, isto é, a escolha/análise das *quaestio civilis*. Conforme Chico Rico (1989) a simbiose reside no link que une o processo de análise e produção, assim, a Intellectio "É, pois, o verdadeiro ponto de partida do processo comunicativo em direção da síntese ou produção e, juntamente com a inventio, é o último link desse processo na direção da análise" (Trad. nossa, p. 51)³². Em sentido amplo, a *Intellectio* assume papel crucial na divisão feita por Sulpicius Victor.

3. Sobre a Finalidade - *Sermocinatione* e *Epistolis*

Considerando a amplitude do tratamento retórico e sobretudo sua aplicabilidade a vida, essa seção destina-se a análise do direcionamento prático da retórica - a qual chamamos aqui de Prática Oratória Privada - a partir da observação dos itens finais da *Ars Rethorica* de Gaius Julius Victor, a *Sermocinatio* e a *Epistolis*. Em sua *ars rethorica* C. Júlio Victor estabelece a distinção entre *oratio* e *sermo*, isto é, o discurso e a conversa, concernente a diferença entre esses dois conceitos, *Sermocinatio* e *Epistolis*, tem-se que o primeiro, a Conversa, presume troca de palavras, de ideias entre duas ou mais pessoas, que articulam a comunicação entre locutor, a instância que produz a enunciação, e o interlocutor, a quem se dirige a enunciação, dialogicamente, esse posicionamento se inverte; O discurso, por sua vez, compreende uma enunciação solene e prolongada. Assim como na conversa, o discurso também possui um interlocutor que expõe reações a respeito do discurso, podendo fazer o orador mudar a orientação de sua fala. A diferença que se estabelece entre eles, no entanto, é apenas o de situação e contexto de uso, nesse sentido, a conversa é direcionada a encontros sociais, em discussões informais e entre amigos, enquanto o discurso, em súplicas em juízo e discursos nas assembleias populares e no Senado.

Os retóricos dão os códigos do discurso, mas a conversação não os têm; por isso, é conveniente dar alguns. Para que existam mestres são necessários discípulos: ora, ninguém estuda a arte de conversar, e os retóricos sobejam. (CÍCERO, Dos deveres, XXXVII, Trad. Alex Marins)³³

Apesar de reconhecer ambas funções, tal reconhecimento, no entanto, não resultou, entre os antigos, no estabelecimento de preceitos que regulassem a *Sermocinatio* e as *Epistolae*. Diferentemente, Júlio Victor, em sua *Ars Retórica*, além das divisões apresentadas pelos retóricos antigos, estabelece

32 . Es, pues, el verdadero punto de partida del proceso comunicativo en la dirección de síntesis o producción y, junto con la inventio, el último eslabón de dicho proceso en la dirección de análisis (CHICO RICO, p. 51).

33 . Sermocinandi ratio non in postremis habenda est; et quidem sermonis usus multo frequentior quam orationis est (VICTOR, A.R, 446, 10, Trad. Martin)

um contraste entre uma prática oratória pública (*oratio*)- *Deliberativa, Judicial e Demonstrativa*, e uma prática dialógica familiar – *Familiar e Negocial (sermo)*, a essa última pontua que: “O método de conversação não deve ser tratado por último; certamente o uso da conversação é muito mais frequente do que o do discurso”³⁴. Dessa maneira, ao longo desse apêndice traça algumas considerações acerca dessa prática oratória que em sentido amplo focaliza a aplicação prática da retórica.

A princípio, o autor da *Ars* pontua que a *Sermocinatio* deve distanciar-se das propriedades inerentes à prática oratória pública, tais como arcaísmos, entimemas, palavras sonoras, metáforas, figurações, em suma, adverte que deve-se “(deixar) de lado todas as ginásticas retóricas que, assim como acrescenta autoridade ao discurso oratório, assim subtraem fidedignidade à conversa”³⁵. Assim, orienta que “a conversa [tenha] sua luz de modo que seja simples, igual e, antes de tudo, isenta de obscuridade”³⁶. Salienta que as regras que norteiam a prática oratória pública não são válidas a essa prática privada, tendo em conta a preconização feita pelo autor, que diz: “Não pronuncies a conversa como um discurso”³⁷. Isso posto, deve-se premeditar as regras com base no contexto de uso, nessa perspectiva, a Retórica Privada possui seus próprios preceitos. Em concomitância ao exposto, assinala que:

Deve-se observar a razão dos homens, dos lugares e dos tempos: uma é linguagem com o superior, outra com um igual ou semelhante, assim também com os mais velhos, com os coevos, com as crianças e as mulheres. Por quê? Julgas que numa festa a linguagem deve ser a mesma que no fórum ou numa reunião de literatos? (VICTOR, A.R, 447, 23, Trad. Thais M. Martin)³⁸

Essas orientações partem da observância do *Decorum*, conforme Horácio na *Epístola aos Pisões*, o poeta devia cuidar não apenas da seleção criteriosa dos temas, mas também da dosagem das diversas partes de cada um dos temas e maneira de articular a fala das personagens de acordo com “o tempo, os lugares e os homens”³⁹. Conforme exposto por Fonseca (1790), a propósito da referida obra de Horácio:

Desta sorte cada personagem deve ter seu estilo particular, assim como tem seus costumes, pelo que se há de fazer diferença entre uma personagem divina e humana, entre idade e idade, entre mulher nobre e poderosa, e a plebeia e humilde, entre um e outro gênero de vida, entre nação e nação, entre lugar e lugar, e se lhes hão de atribuir aqueles discursos, que a cada um forem próprios (OLIVEIRA, A. A. P. de Horácio por Pedro José da Fonseca, p. 177)

Dessa sorte, o autor da *Ars* afirma que o que pode contribuir para a orientação dessa prática oratória privada, isto é, a maneira de utilização dos recursos dialógicos, são as “comédias antigas, as peças togadas, as

34 . Sermocinandi ratio non in postremis habenda est; et quidem sermonis usus multo frequentior quam orationis est (VICTOR, A.R, 446, 10, Trad. Martin)

35 . Modica antiquitas, sine figuris insignibus, sine structura leniore, sine periodo, sine anthymemate: denique omnes rethoricas palastras missas feceris quae ut addunt orationi auctoritatem, sic detrahunt sermoni fidem (VICTOR, A.R, 446, 12, Trad. Thais M. Martin)

36 . Lucem suam, ut sit simplex et aequalis et ante omnia carens obscuritate (VICTOR, A.R, 446, 16, Trad. Thais M. Martin)

37 . Nec sermonem quasi orationem pronuntiaveris (VICTOR, A.R, 447, 9, Trad. Thais M. Martin)

38 . Et hominum et locorum et temporum ratione servanda est: alius cum superiore, alius cum pari aut proximo sermo est; item cum senioribus, cum aequalis, cum pueris aut mulierculis. Quid? inconvivio putas eundem debere esse, quem in foro autaliquo coetullitteratorum? (VICTOR, A.R, 447, 23, Trad. Thais M. Martin)

39 . Hi sunt enim, quos Cicero ineptos vocat, qui neque ubi nec quando nec cum quibus fabulentur existimant nec quam diu nec quo modo (VICTOR, A. R., 447, 33, Trad. Thais M. Martin)

tabernárias, as atelanas e os mimos teatrais; muito, ainda as epístolas antigas, principalmente as tulianas"⁴⁰. Conforme Fonseca (1790), vejamos: "O poeta da mesma sorte, que qualquer outro Escritor, deve escolher o gênero de estilo, que convém à qualidade da matéria, que há de tratar. Cada poema tem seu caráter próprio, e a principal obrigação do poeta é saber observá-lo" (OLIVEIRA, A. A. P. de Horácio por Pedro José da Fonseca, p. 175).

Conversa e Epístola são gêneros que partilham de propriedades comuns, a primeira delas é a estrutura em forma de diálogo, no caso das peças, comédias e afins, o diálogo é estabelecido entre as personagens. Nas epístolas, por sua vez, o diálogo é entre o destinatário e o remetente. Considerando as comédias e as peças, atribuir comportamentos diferentes entre as personagens é comum, constitui-se como parte da formulação que caracteriza a comunicação e as ações da personagem, destacam-se diversas situações em que há a comunicação entre pessoas de diversas idades, classes sociais, e evidências de comportamento de cada uma dessas pessoas representadas. O *Decorum* se aplica para prescrever os limites do comportamento social que se considera adequado em cada situação de acordo com as convenções sociais.

Dentre os meios usados para a orientação da prática oratória privada, destaca-se a epístolas antigas, sobretudo as tulianas, como afirma o autor. Conforme o autor da *Ars*, há momentos apropriados para as diversas maneiras de conversação, por isso, afirma que Cícero chama aqueles que não sabem discernir essas ocasiões específicas de ineptos, dizendo: "os que não avaliam nem onde, nem quando, nem com quem, nem por quanto tempo, nem de que modo falam". Em conformidade, o autor elucida que as Epístolas também devem prezar pela harmonia entre o que se diz e a quem se diz, igualmente,

Que a Epístola se escreves a um superior não seja jocosa; se a um semelhante, que não seja impessoal; se a um inferior, que não seja soberba. Não escrevas de modo descuidado a um douto, nem de modo diligente a um indouto, nem de modo desleixado a um muito próximo, nem de modo inimistoso a um menos familiar (VICTOR, A.R, 448, 35, Trad. Thais M. Martin)

Na formulação das Epístolas, o autor adverte a respeito da aproximação entre remetente e destinatário, dessa sorte, lançar mão de estruturas não convencionais nas orações, apropriando-se de coloquialismos como forma de aproximar-se do remetente é princípio válido a *Epistolae*. Em consonância, Júlio Victor preceitua que: "Brincarás com os familiares nas cartas de modo que imagines que possa suceder que leiam essas cartas num momento mais triste"⁴¹, diz ainda que, "Não raro, é gracioso interpelar [o correspondente] como se [estivesse] presente, por exemplo 'ei, tu', 'que dizes?', 'vejo-te rir' "⁴².

Outro ponto que vale a pena ser tocado, é o caráter semi-público das cartas, pois apesar de serem endereçadas a uma pessoa, às vezes eram lidas por um círculo amplo de pessoas além do destinatário, eram publicadas a fim de veicular orientações, às vezes a personalidade era simulada, marcas da finalidade semi-pública desses textos.

40 . Multum ad sermonis elegantiam conferent comoediae veteres at togatae et tabernariae et Atellanae fabulae et mimo fabulae, multum etiam epistolae veteres, in primis Tullianae (VICTOR, A.R., 448, 5, Trad. Thais M. Martin)

41 . Ita in litteris cum familiaribus ludes, ut tamen cogites posse evenire, ut eas litteras legant tempore tristiore, iurgari numquam oportet, sed epistolae minime (VICTOR, A. R., 448, 4, Trad. Thais M. Martin)

42 . Lepidum est nonnumquam quasi praesentem alloqui, uti 'heus tu' et 'quid ais' et 'video te deridere' (VICTOR, A. R. 448, 16, Trad. Thais M. Martin)

As cartas de Cícero são tidas como fontes fidedignas àqueles que querem conhecer a realidade política do final da república romana, dispondo de informações sobre pessoas públicas e privadas, além de narrar acontecimentos e eventos, com riqueza de detalhes, relevantes à queda da república. Portanto:

O valor histórico-documentativo dessas epístolas está nas informações que elas transmitem de acontecimentos político-sociais daqueles conturbados anos finais da velha república romana, período de perturbações políticas e guerras civis. Cícero conhece e até se corresponde com personalidades políticas de sua época: Pompeu, César, Bruto, o conspirador contra César, Hortêncio, o orador, dentre outros. (SEABRA, p. 2).

No que se refere à estrutura do gênero, encontram-se pontos de interseção com o *Sermocinatione*, em ambos, a objetivação, a proximidade, justifica o uso de coloquialismos, vocabulários e frases vernaculares. De acordo com C. Júlio Vítor, é por meio desses usos aplicados a conversa ou a epístola, que se aprecia, normalmente, os costumes de cada pessoa. Conforme exposto, deve-se evitar as construções semelhantes aos discursos oratórios, isto é, às práticas oratórias públicas, que abarcam construções discursivas dispensáveis à conversa e a epístola.

Em se tratar de uma diálogo entre ausentes, Júlio Victor orienta que a epístola deve ocupar-se da clareza absoluta, pois, em caso de incompreensão, seria inconveniente a resolução de tal obscuridade, portanto, "Quando absolutamente não há necessidade de esconder a obscuridade deve ser evitada mais do que no discurso ou na conversa: pois podes pedir a quem fala pouco claramente, que digas mais claramente, o que não se dá nas epístolas trocadas por ausentes"¹²

Em ambos os itens – *Sermocinatione* e *Epistolae*, tem-se a presença de indicações a aplicação de provérbios e ditados gregos. Ao longo da *Ars* há constância em preceituações que aparecem em Latim e em grego, aparentemente, mais frequentes na seção *Inventio*.

Considerações Finais

Conforme visto, os autores apropriam-se em grande medida do arcabouço teórico dos gregos e a partir dessa perspectiva discutem a amplitude das aplicações da matéria da retórica que, como vimos em Sulpicius Victor, possui atribuições finitas e infinitas e que, conforme lemos em G. Julius Victor operam para a utilidade na vida prática. Essa ideia parte duma visão estóica que, conforme vimos, muito se popularizou durante a Antiguidade Tardia. Essa noção estóica concebe a arte como um sistema de conhecimentos, organizados em conjunto, cuja aplicação está em consonância à vida. Ao dividir essa noção em dois pólos temos que, em uma ponta há noção de arte colocada em discussão mediante a amplitude do tratamento da matéria oratória e, em outra ponta, há a utilização prática de um saber até então destinado apenas ao domínio jurídico.

A essa noção estóica, antes citada, afilia-se ambos os autores. Denota-se, assim, o empenho de ambos nesse trabalho, sendo que, o primeiro, Sulpicius Victor, contestando o conceito amplamente difundido de Retórica como *ars dicendi*, perspectiva de arte que se atribui a retórica, significa em

sentido lato "a arte que versa pelo falar", propõe uma visão amplamente diversa para o matéria da retórica. Dessa sorte, coloca a retórica no tratamento das coisas obtidas por meio da opinião comum, das leis e dos costumes. O segundo, por seu turno, coloca em preponderância a prática oratória que, em sentido amplo, focaliza a aplicação prática da retórica, a qual chamamos nesse trabalho de Prática Oratória Privada, ou simplesmente Retórica Privada, com o intuito de estabelecer um contraste com a retórica aplicada a jurisdição, a qual nomeamos Prática Oratória Pública, ou Retórica Pública. Para além, o autor salienta uma série de diferenças entre esses dois campos de aplicação/utilização do saber oratório e, ainda, pontua as principais formas de aprimorar essa prática.

A partir do tratamento desses dois autores, pode-se construir, ainda que rasamente, o panorama do Sistema Retórico tardo-antigo, o qual coloca em evidência uma nova percepção das aplicações da matéria Retórica, bem como, uma conceituação mais ampla e abrangente para a disciplina que versa pelo bem falar na Questão Civil. Essa mesma visão nova, está presente em ambos os autores, porém, é Gaius Julius Victor que melhor trabalha a inclusão da aplicação prática da Retórica no âmbito de suas atribuições.

Conhecer o panorama tardo-antigo da retórica é importante dada a obscuridade dos conhecimentos acerca desse período, podemos, por meio dessa, verificar o espaço da educação superior na Roma do século IV d. C, além de poder entender o espaço da disciplina que versa pelo poder da palavra, a qual não poucas vezes é associada ao poder público da urbes, vemos aqui, a partir dessa análise, um panorama diferente, uma face que versa pelo âmbito privado, o âmbito das relações interpessoais e sociais, uma disciplina que agrega tudo e todos.

Referências

CÍCERO. *Obras completas de Marco Tulio Cicerón: vida y discursos* - Tomo I. Buenos aires: Anaconda, 1946.

_____. *De officiis*. Trad. Walter Miller. Londres: Willian Heinemann, 1913.

_____. *De oratore*. Trad. E. N. P. Moor, M. A. Londres: Methuen Publishing, 1892.

_____, Marco Túlio. *Dos Deveres: texto integral*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

CORIA, Bulmaro Reyes. *Doce Maestros De Retórica Latina Después De Cicerón*. *Acta Poética*, n. 14, 1993.

CHICO RICO, Francisco. *La intellectio: notas sobre una sexta operación retórica*. Castilla, Estudios de Literatura. N. 14 (1989). ISSN 1133-3820, pp. 47-55.

DÍAZ Y DÍAZ, Pedro Rafael. *La posición de la intellectio en el sistema retórico clásico*. 1998.

KEMPSHALL, M. The virtues of rhetoric: Alcuin's Disputatio de rhetorica et de uirtutibus. *Anglo-Saxon England*, 2008, nº37, 7-30.

KENNEDY, George Alexander. *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*.

MARTIN, Thais Morgato. *Tradução anotada e comentários da Ars Retórica de Caio Júlio Vítor*. 2010. 149 f. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

PUSTRELO, Matheus de Barros. *Estado de causa: estudo e tradução do manual de Sulpitius Victor*. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. *Ciência do dizer bem: A concepção de retórica de Quintiliano em Instituto oratoria, II, 11-21*. Letras Clássicas, v. 4, 2005.

WOERTHER, Frédérique. *La materia de la rhétorique d'après Hermagoras de Temnos*. Greek, Roman, and Byzantine Studies, v. 51, n. 3, p. 435-460, 2011.

A educação do homem público nas *Epistulae ad Caesarem*

Gilson Charles dos Santos (LIP/IL/UnB)

Introdução

À diferença dos gregos, os oradores latinos pressupunham como necessário o vínculo entre eloquência e filosofia. Uma das justificativas para essa afirmação consiste na abrangência da *doctrina dicendi* estabelecida por Cícero, que visava a superar o caráter meramente técnico da *ars retorica* ensinada nas escolas. O esteio do orador perfeito no *De Oratore* é a soma da prática (*usus*) com a sabedoria (*sapientia*) (Cic. *De Or.* 2.5), o que abertamente vincula eloquência e filosofia. Ora, como lembrado por VASCONCELOS (2000, p. 185), *sapientia* é tradução latina de φιλοσοφία, do que se depreende que orador e filósofo são equivalentes – só não são o mesmo porque o orador emprega o saber (*scientia*) nos assuntos públicos, ao contrário do ideal contemplativo do filósofo.

O saber, por sua vez, origina-se da compreensão da unidade dos conhecimentos humanos (Cic. *De Or.* 3.19-24); não por acaso, enquanto a filosofia constitua um saber teórico (*scientia rerum*), a retórica emprega-o na experiência pública do dizer (*consuetudo dicendi*). (Cic. *De Or.* 3.95; VASCONCELOS, 2000, pp. 185-6). Disso derivam as duas qualidades essenciais do orador – ser competente no dizer (*disertus*) e versado no maior número possível de saberes (*doctus*).

Portanto, claro está que a definição de *eloquência* admite de antemão a soma da competência no dizer com o saber; com efeito, já na *Retórica a Herênio* a arte retórica é concebida como "caminho" ou "método" para discursar (*Rhet. Her.* 1.3), o que manifesta a necessidade do saber. Entre os romanos, o ponto é pacífico. Cícero (*De Or.* 1.4.14-17), por exemplo, assevera que, a exemplo dos gregos, os romanos superaram seu talento natural (*ingenium*) em favor do estudo (*doctrina*), para cujo proveito concorrem ao mesmo tempo a ciência de inúmeros assuntos e de todas as afecções a que o ser humano está sujeito. Já Quintiliano percebe a arte como derivada do

estudo, sendo formalmente estabelecida por ele (Quint. *Inst.* 2.14.5). Pode-se deduzir disso que a arte, ou antes, as artes¹, são suscetíveis de aprendizado² uma vez que derivadas da experiência, e que a obra, portanto, é uma construção (*exaedificare, exaedificatio*; cf. Cic. *De Or.* 1.35.164) dependente dessa racionalização.

O domínio da arte é alcançado pela imitação e pelo exercício, que compõem a base da formação do orador perfeito (*Rhet. Her.* 1.3; cf. Cic. *De Or.* 2.21.89; Quint. *Inst.* 2.18.5). Por conta disso, mais do que serem definidos como meio de dar continuidade às práticas do dizer consagradas pelos antigos e como procedimento repetitivo para tornar o dizer mais fácil e habitual, imitação e exercício pressupõem a escolha de modelos que estimulem a dizer melhor. Isso se deve ao fato de que a imitação deve recair sobre as virtudes do modelo (Cic. *De Or.* 2.22.90), explorando a riqueza de palavras e de temas.

Assim, na elaboração do discurso, o orador faz o cálculo daquilo que lhe corresponde imitar, de maneira a produzir a persuasão. Quanto ao tema, o orador verifica a natureza da causa, a audiência, as circunstâncias e como ele se posiciona em relação a esse conjunto – daí procedem os gêneros da retórica, cuja definição tradicional remonta a Aristóteles sem sofrer grande alteração no mundo romano. Quanto às palavras, o orador calcula o estilo em que discursa, o que também é determinado pela audiência e pelas circunstâncias, mas sobretudo pela divisão do discurso – afinal, certas partes se destinam a consolidar a causa, outras cativar a audiência e ainda outras a estabelecer as provas. Um estilo inadequado para cada uma delas tende a resultar no fracasso do orador.

Contudo, o cálculo não se restringe à *res* e aos *verba*: trata, da mesma forma, da apresentação que o orador faz de si mesmo no discurso e da imagem da audiência para a qual discursa. Na produção da persuasão, o discurso trata de dois tipos de comoção – a introduzida pelo orador na audiência e aquela por ele construída e apresentada no discurso. Com base nisso, distribuem-se as provas técnicas e as tarefas do orador (CHIAPPETTA, 1997, p. 105). Sendo assim, o cálculo igualmente afeta a construção do caráter (*ἦθος, persona*) do orador e que paixões (*πάθος, passio*) quer despertar na audiência. Como esse processo se dá nas *Epistulae ad Caesarem* e como ele estabelece o vínculo entre eloquência e filosofia é propriamente o problema a ser tratado neste artigo.

1. As *Epistulae ad Caesarem* como exercício retórico

Muito embora as *Controvérsias* e as *Suasórias* de Sêneca, o Velho, tenham servido como referência de declamação (*declamatio*) latina, esse exercício é de definição particularmente complexa. Isso ocorre porque sua estrutura varia muito conforme o gênero de discurso adotado e também porque os exemplos supérstites não permitem a descrição de um formato característico dele. De uma forma geral, é possível apenas dizer que

1 . A eloquência é tida aqui como uma arte entre as demais artes (cf. Cic. *De Or.* 1.1.2; 1.2.5). Sobre a condição da eloquência como arte em Cícero, cf. SCATOLIN, 2009, pp. 30-34.

2 . É de se notar que Cícero (Cic. *De Or.* 2.21.89) indica a prática como forma adequada de se aprender a arte da eloquência e que o mestre é o modelo de imitação tomado pelo aluno (cf. SCATOLIN, 2009, pp. 51-52; Quint. *Inst.* 2.14.5).

a declamação adota os gêneros demonstrativo ou judiciário, reunindo alguns ou todos os exercícios de formação do orador (*praeexercitamina*) e apresentando as partes tradicionais do discurso (SILVA, 2013, p. 78) em conformidade com os *officia oratoris*.

Em nossa tese de doutorado (2012) e em artigo recentemente publicado (SANTOS, 2018), dos quais largamente nos valem na composição do presente trabalho, pretendemos demonstrar o caráter declamatório das *Epistulae ad Caesarem*. Visto que seu conteúdo já chamasse a atenção de historiadores do porte de Ronald Syme (1959) e de classicistas como Marc Chouet (1950), durante boa parte do século XX a questão da autoria desses exercícios provocava um debate alimentado, a nosso ver, pelas demandas de certa historiografia anterior à Escola dos Annales e dos estudos da História Cultural. Ainda hoje, porém, a questão da autenticidade não está fechada, dado o tratamento que os documentos têm recebido especialmente por pesquisadores norte-americanos como Lily Ross Taylor (1949) e John Alexander Lobur (2008).

Em razão disso – e considerado o limite próprio para um artigo acadêmico –, basta assinalar aqui algumas das descobertas de nossa análise. Em primeiro lugar, as *Epistulae ad Caesarem* apresentam as quatro partes tradicionais do discurso oratório (exórdio, narração, demonstração e peroração), nas quais a linguagem empregada é solene, adornada com arcaísmos e, sobretudo, com a figura das *sententiae*, que também constituem exercício de formação do orador. Ora, esse formato claramente se opõe às prescrições do gênero epistolográfico, que prescinde das partes do discurso oratório e usualmente emprega uma linguagem simples, porquanto se trate da comunicação entre amigos ausentes, e isso ocorre mesmo quando seu objetivo é doutrinário. Os únicos elementos que vinculam as *Epistulae ad Caesarem* ao gênero epistolográfico são o cuidado com a extensão, a enunciação em primeira pessoa e o aconselhamento moral, que cumpre a função parenética atribuída à epistolografia antiga. Por esse motivo, a nosso ver, esses documentos reforçam o argumento de que os exercícios de formação do orador constituem um gênero próprio, a declamação, distinto daqueles utilizados em situações reais tanto pela inexistência do tema em discussão quanto pela afetação da linguagem, a qual não está prevista entre os elementos legítimos do discurso oratório (Quint. *Inst.* 3.8.62 et seq.; SCHWARTZ, 2000, pp. 273-278).

Considerando, além disso, a representação do orador/ emissor/ enunciador do discurso, verificamos nas *Epistulae ad Caesarem* o respeito aos requisitos necessários para o aconselhamento: o conhecimento da política (*Ad Caes. sen.* 1.7.4; 2.1.3; 2.5.1; 2.12.4; cf. *Her.* 1.7-8; Quint. *Inst.* 1.9-10), a verossimilhança (*Ad Caes. sen.* 1.3.2; 1.4.3; 2.1.3; 2.3.1; 2.5.1-8; cf. Cic. *Rep.* 2.45; *Off.* 1.81; 2.33) e o uso de um estilo elevado e ilustre (cf. Cic. *De Or.* 2.82.337). Quanto ao aconselhamento propriamente dito, alguns argumentos destinam-se à manutenção da segurança da comunidade e concentram-se, essencialmente, nas ações a serem tomadas pela audiência/receptor/ enunciatário do discurso para a conclusão da guerra civil (*Ad Caes. sen.* 1.3.1-1.3.4) e para a coibição do conflito (*Ad Caes. sen.* 2.5.1-2.12.4). Outros argumentos, porém, destinam-se à obtenção do bem comum, relativo à preservação da vida em comunidade, e concentram-se, basicamente, na restituição da liberdade, na moralização dos cidadãos (*Ad Caes. sen.* 2.7.2-2.8.2; 2.13.3) e na confirmação da paz (*Ad Caes. sen.* 1.5.1-1.8.6).

Dada a consequência nefasta de uma guerra civil, é natural esperar que alguém de autoridade aconselhe a outrem de sumo poder a agir com prudência, clemência e virtude no intuito de garantir a paz e fazer aquilo que é útil e honesto a todos dentro da Cidade. Portanto o conselho, para ser validado, formaliza as virtudes do homem público, colaborando para a disseminação, no tempo e no espaço, dessas virtudes dentro da comunidade, além de coroar a arte do orador, porque respeita o decoro exigido pelo gênero de discurso. Assim é que, nas *Epistulae ad Caesarem*, a construção, por parte do orador/ emissor/ enunciador do discurso, da figura do *uir bonus dicendi peritus* e de uma audiência/ receptor/ enunciatário do discurso cujos predicados fazem-na portadora dos corolários das *uirtutes principis* deve ser compreendida como procedimento para compor e equilibrar as provas técnicas, além de revelar não o caráter de um indivíduo real exposto pelo discurso, e sim o efeito provocado pelo gênero de discurso. É neste ponto que eloquência e filosofia se entrecruzam, conforme pretendemos demonstrar.

2. Eloquência e filosofia nas *Epistulae ad Caesarem*

Das partes da *doctrina dicendi* explanadas por Cícero, competem à força do orador (*vis oratoris*) os temas (*res*) e as palavras (*verba*), ambos devendo ser encontrados, dispostos e apresentados (Cic. *Part. Or.* 3). Assim, o orador cumpre as três funções da doutrina, a saber, *cativar, influenciar e ensinar (conciliare, commouere, docere)*³. A construção da imagem do orador e da audiência, aí, ocupa seu lugar específico na invenção dos argumentos, pois, para produzir a persuasão, o orador utiliza expedientes distintos nessa parte do discurso, que apontam ora para o intelecto, ora para as afecções da audiência (Cic. *De Or.* 2.27.115; cf. 2.28.121; 2.29.128; 2.77.310). Assim, na acomodação do discurso às regras da invenção, é conveniente (*aptum*) aplicar esses expedientes às partes do discurso de forma a captar a benevolência logo no exórdio, instruir o ânimo na narração e na confirmação e influenciar o ânimo da audiência no exórdio e na peroração – muito embora se reconheça que esse último recurso seja objeto de atenção, na verdade, do discurso como um todo (LAUSBERG, 1994, §§ 256-258).

O exórdio e a peroração das *Epistulae ad Caesarem* buscam cativar a audiência pela construção da imagem do orador e do destinatário do discurso (*conciliare*); a narração, influenciar a audiência graças à enumeração das virtudes do imperador (*mouere*) e, por fim, a confirmação visa a conquistar a adesão da audiência pelos argumentos relativos à ação do imperador (*docere*). Nessas partes do discurso, a menção explícita às virtudes do imperador⁴ aparece na seguinte ordem:

3 . Optamos pela terminologia ciceroniana adotada no *De Oratore* (*conciliare commouere docere*; *De Or.* 2.27.115) em contraste com a terminologia que o mesmo Cícero utiliza em outras obras suas (Cic. *Br.* 197 ff.; Cic. *Op. gen. or.* 3;), nas quais a substituição de *commouere* por *delectare* enfatiza o peso do estilo sobre a atividade do orador (cf. Montefusco in Fortenbaugh e Mirhady [org.], 1994, pp. 66-94). De acordo com essa terminologia, *conciliare* e *commouere* opõem um elemento patético ao elemento racional de *docere* (*De Or.* 2.27.114; 2.52.178), a partir do que entendo a enumeração das virtudes do aconselhador e do aconselhado nas *Epistulae ad Caesarem*. Essa enumeração serve, ao mesmo tempo, para forjar o caráter do orador (*effingere mores oratoris*) e para expressar o caráter do cliente (*exprimere mores*), o que estabelece a *fides* (*fides facere*) ou a confiança necessária para a persuasão (cf. Cic. *De Or.* 2.43.182-184).

4 . Ronald Syme opõe-se à autenticidade das *Epistulae ad Caesarem* considerando a elocução e, sobretudo, conceitos anacrônicos apresentados nessas epístolas. Alegando a curiosidade dos historiadores do século XIX e início do século XX pela vida de Salústio antes da publicação de suas monografias (SYME 2002 [1964], p.

Ad Caes. sen. 1.1.6 "sendo, tu mesmo, bom e diligente"
Ad Caes. sen. 1.1.7 "geriste uma guerra mais tranquila do que a paz de outros"
Ad Caes. sen. 1.6.1 "tua fama singular"
Ad Caes. sen. 2.1.4 "tua dignidade"
Ad Caes. sen. 2.1.5 "tua coragem é sempre maior na adversidade do que na sorte"
Ad Caes. sen. 2.2.3 "tua virtude"
Ad Caes. sen. 2.2.4 "tua grandeza"
Ad Caes. sen. 2.4.3 "tua dignidade"
Ad Caes. sen. 2.12.5 "eminentíssimo imperador"
Ad Caes. sen. 2.13.4 "a fama de tua virtude"
Ad Caes. sen. 2.13.5 "tua glória"
Ad Caes. sen. 2.13.5 "quem terá sido mais ilustre, quem terá sido maior do que tu?"⁵

Com base nisso, é possível deduzir que o imperador (*imperator*) figura nas *Epistulae ad Caesarem* como modelo de homem público devido a sua bondade (*bonus*), a sua diligência (*strenuus*), a sua mansidão (ou bom senso) na condução de uma guerra tranquila (*molle*, comp. *mollius*), a sua dignidade (*dignitas*), a sua coragem (*animus*), a sua virtude ou excelência (*uirtus*), a sua grandeza (*magnitudo*; *maior*), a sua distinção (*clarissimus*; *clarior*). Algumas dessas virtudes são aplicáveis à vida militar (diligência, mansidão, coragem) e outras, à vida civil (bondade, dignidade, excelência e distinção).

O apelo a essas virtudes nas *Epistulae ad Caesarem* compõe os requisitos para o aconselhamento de uma ação em defesa da comunidade, que é propriamente o objetivo do discurso deliberativo. Com efeito, o discurso daqueles que sustentam um parecer deve ter a utilidade (*finem utilitatis*) como meta (*Her.* 3.3), a qual é dividida em duas partes: a parte segura (*tutam*) e a honesta (*honestam*). Divididas em tópicos, a parte segura e a honesta desempenham, no discurso, o papel de reforçar a exortação ou o conselho por meio do movimento das afecções (*Cic. De Or.* 2.82.337).

A deduzir de Cícero (*Off.* 1.1.1; 2.4; *De Or.* 2.16.59), a noção de dever civil (*officium*) é comum tanto ao homem que age em situações pessoais e quanto ao tratar de assuntos públicos, o que inclui, ao mesmo tempo, a ação política e a atividade do orador. Nesse sentido, qualquer decisão a ser tomada com vistas ao cumprimento do dever civil considera, especificamente, duas virtudes – a honestidade (*honestas*) e a utilidade (*rationem utilitatis*) – bem como o possível conflito entre elas (*Cic. Off.* 1.3.9), uma vez que é da natureza humana discernir as causas das coisas, comparar e relacionar semelhanças a fim de preparar-se para a vida (*Cic. Off.* 1.4.11).

A parte da honestidade desdobra-se em quatro virtudes: a sabedoria (*sapientia*), a coerência (*ordo*), a coragem (*constantia*) e a moderação (*moderatio*) (*Cic. Off.* 1.5.17 – 1.52.151), as quais evitam as decisões erradas ou desnecessárias e levam o homem a agir com justiça. A utilidade, por sua vez, considera o que diz respeito à preservação da vida (o trabalho, o acordo

314; 318), o historiador rejeita a leitura biográfica desses documentos e conclui que eles aproveitam os textos de Salústio pecando, porém, contra as ideias políticas de fins da república romana; portanto, apresentariam propostas que um homem público, nos anos 50 AEC, jamais poderia fazer. Concordando com a leitura de Syme, postulamos a tradução de *imperator* não como "comandante" e sim como "imperador" tal como o termo é compreendido hoje em dia.

5. *Ad Caes. sen.* 1.1.6 *cum ipse bonus atque strenuus sis*; *Ad Caes. sen.* 1.1.7 *bellum aliorum pace mollius gessisti*; *Ad Caes. sen.* 1.6.1 *ista egregia tua fama*; *Ad Caes. sen.* 2.1.4 *tuam dignitatem*; *Ad Caes. sen.* 2.1.5 *semper tibi maiorem in aduersis, quam in secundis rebus animum esse*; *Ad Caes. sen.* 2.2.3 *uirtute tua*; *Ad Caes. sen.* 2.2.4 *magnitudine tua*; *Ad Caes. sen.* 2.4.3 *tua dignitas*; *Ad Caes. sen.* 2.12.5 *clarissimus imperator*; *Ad Caes. sen.* 2.13.4 *fama uirtutis tuae*; *Ad Caes. sen.* 2.13.5 *gloria tua*; *Ad Caes. sen.* 2.13.5 *quis te clarior, quis maior in terris fuerit*.

entre os humanos, a boa reputação, a benevolência, a glória e a parcimônia) e repudia o que a prejudica ou atrapalha, visando à vida em comunidade (Cic. *Off.* 2.3.11 - 2.25.90). Por fim, o conflito entre essas virtudes deve ser considerado para que não sejam tomadas decisões que pareçam úteis ou honestas, sem o serem, de modo que seja mantida a noção de cumprimento do dever civil (Cic. *Off.* 1.1.9; 3.2.7 - 3.9.39).

Com relação ao homem público, Cícero elenca, entre as virtudes relativas ao que é honesto (*honestum*), a bondade (*uir bonus*), a simplicidade (*uir simplex*), a coragem (*fortitudo; fortis animus*) e a magnanimidade (*animi elatio; uir magnanimus*) (Cic. *Off.* 1.19.62; cp. Cic. *Inv.* 2.53.159-55.168) no cumprimento do dever civil. Essas virtudes estão relacionadas entre si porque promovem a justiça e porque desprezam as coisas humanas (Cic. *Off.* 1.19.61). Nesse sentido, não se relacionam à força do corpo (Cic. *Off.* 1.23.79) e rendem distinção e glória para quem as possui (Cic. *Off.* 1.24.84).

É possível, portanto, depreender que as virtudes do imperador elencadas nas *Epistulae ad Caesarem* correspondem ao *honestum* ciceroniano, compreendendo não apenas as qualidades do homem público, como ainda os requisitos próprios para a captação da benevolência da audiência/ receptor/ enunciário do discurso (parte da honestidade, *honestas*). Tomadas como referência para o aconselhamento, aplicam-se ao homem público em geral, compondo um lugar-comum ao qual o orador – também ele um homem público – pode e deve recorrer para compor argumentos de natureza patética ou emocional, garantindo, assim, o sucesso da persuasão e cumprindo a parte honesta que conforma o gênero deliberativo. Seja pelo objeto sobre o qual recaem, seja pela função cumprida em relação ao gênero de discurso, essas virtudes são convencionais.

Aqui, eloquência e filosofia se entrecruzam. Cabe lembrar que a virtude é propriamente matéria de discussão entre estoicos, acadêmicos e peripatéticos (Cic. *Off.* 1.2.6), e que as virtudes cardinais do homem público foram estabelecidas já por Platão (Pl. *Prot.* 329c, *Lach.* 199d, *Men.* 78d, *Gorg.* 507b, *Phaed.* 69c, *Leis* 631c, *Resp.* 4.427e), sobretudo na *República*. Ali, as virtudes da Cidade são elaboradas a partir do conceito de justiça (δικαιοσύνη), a qual as aplica simultaneamente também ao homem público (*Resp.* 4.428d). A Cidade deve ser sábia (σοφία), corajosa (ἀνδρεία), mansa ou moderada (σώφρων) e justa (δικαία). A sabedoria é requisito para a deliberação, isto é, para a busca do bem comum; a coragem, para proteger-se dos inimigos e vencer as guerras; a moderação ou temperança é essencial para evitar que os cidadãos se sujeitem mais facilmente aos vícios que facilitam a dominação estrangeira e a justiça garante a coesão do grupo como um todo. Da mesma forma, ao homem público cabe usar de sua sabedoria na deliberação; de sua coragem para lutar em defesa da Cidade; de sua moderação para não cair nas armadilhas dos vícios e de sua justiça para não subverter a ordem do conjunto (Pl. *Resp.* 4.428a - 4.433a).

Portanto, Cícero retoma essas mesmas qualidades na composição da parte honesta do discurso deliberativo, traduzindo as virtudes da Cidade platônica σοφία, ἀνδρεία, σώφρων e δικαία respectivamente como os substantivos *sapientia*, *constantia*, *moderatio* e *ordo*. Agrupa-as, além disso, como o *honestum*, convertendo-as em dever civil do homem público e, por extensão, também do orador.

O destinatário das *Epistulae ad Caesarem* está identificado com as virtudes que compõem o *honestum* porque sua ação moderadora recebe a

primazia no que concerne aos assuntos da república e dos cidadãos (*Ad Caes. sen.* 1.5.1; 1.6.4; 2.2.4; 2.12.5). Suas qualidades, portanto, são enunciadas considerando a execução de diversas tarefas, as quais, ao mesmo tempo, são tanto úteis à república e às nações externas, quanto motivo de glória particular (*Ad Caes. sen.* 1.8.7). Na *Epistulae ad Caesarem* I, esse líder é referido como benigno, clemente (*Ad Caes. sen.* 1.1.6; 1.3.3; 1.6.4), sábio (*Ad Caes. sen.* 1.6.1-4) e valoroso (*Ad Caes. sen.* 1.1.10; 1.7.1). Na *Epistulae ad Caesarem* II, o imperador apresenta as virtudes necessárias para a vida pública (*Ad Caes. sen.* 2.4.3-4; 2.13.1-2), como o sejam a dignidade (*Ad Caes. sen.* 2.1.4), a coragem e a generosidade (*Ad Caes. sen.* 2.1.5-6), a virtude (*Ad Caes. sen.* 2.2.3), a sabedoria, a moderação (*Ad Caes. sen.* 2.2.4), a glória (*Ad Caes. sen.* 2.12.5; 2.13.4-6) e possuir uma riqueza honesta (*Ad Caes. sen.* 2.13.2).

Visto que tais qualidades estão relacionadas ao *honestum*, e por essa razão mesma são mencionadas nas *Epistulae ad Caesarem* de modo a tornar a audiência/ receptor/ enunciatário do discurso benévolo, atento e dócil, é conveniente justificar a necessidade (*necessitudo*) das ações do imperador. Ao explicitar o vínculo entre as virtudes e as ações, cumpre-se a função mesma do gênero deliberativo, a saber, escolher entre o que é ou não é necessário (*Cic. Inv.* 58.175). Isso porque há ações que devem ser consideradas não por si mesmas, mas de acordo com os envolvidos, com a ocasião, com o intuito e em que momento são realizadas (*Cic. Inv.* 58.176).

Ademais, também com o objetivo de cumprir a finalidade do discurso deliberativo, o orador deve mostrar os meios pelos quais se conseguem os bens e se evitam os males quando a audiência busca a honestidade; quando a audiência busca a utilidade, por sua vez, o orador deve mostrar quais as virtudes relacionadas à manutenção e ao aumento da utilidade comum (*Cic. Part. Or.* 91). Assim, para acomodar o discurso à verdade e às opiniões da audiência, o orador deve apelar para o louvor, para a honra, para a fé, para a justiça e para as demais virtudes quando uma audiência humana e polida busca a dignidade; e deve tratar mesmo da vantagem, do proveito e do prazer no caso de dirigir-se a uma audiência indouta e rude (*Cic. Part. Or.* 90).

Na primeira epístola, César é aconselhado sobre o que deve fazer para a conclusão da guerra (*Ad Caes. sen.* 1.3.1 - 1.3.4): evitar agir com soberba, preferindo abrandar o poder com benignidade e clemência, e ser justo tanto com seus aliados quanto com seus inimigos; e o que deve fazer para a afirmação da paz (*Ad Caes. sen.* 1.5.1 - 1.8.6): reprimir os apetites da juventude, evitar que a nobreza acumule riquezas senão distintamente, impedir que as províncias e a Itália sejam alvo de sedição e evitar injustiças em relação aos veteranos de guerra. O conselho é expressamente dado nos passos seguintes:

Já que a ti, vencedor, caberá então dispor da paz e da guerra, resolve, para concluir essa como convém a um cidadão e fazer daquela a mais justa e duradoura, o que deve ser feito primeiro em relação a ti, porque tu o decidirás da melhor maneira possível (*Ad Caes. sen.* 1.3.1)⁶.

Isto ocorrerá se reprimires a o excesso de luxo e de roubo, não reclamando as antigas instituições (que são, há muito tempo, por causa da corrupção dos costumes, alvo de escárnio), mas determinando a cada um o limite de

6. *Igitur quoniam tibi uictori de bello atque pace agitandum est, hoc tu ciuilliter deponas, illa <ut> quam iustissima et diuturna sit, de te ipso primum, quia compositurus es, quid optimum factu sit existima* (*Ad Caes. sen.* 1.3.1).

despesas de acordo com seu patrimônio familiar, 5. muito embora tenha-se introduzido o costume de os jovens consumirem o que é seu e o que é alheio, e julguem extremamente belo não recusar o prazer próprio nem o que os outros lhe pedem. Isto eles julgam ser virtude e grandeza de espírito; o pudor e a modéstia julgam ser indolência. 6. É assim que um espírito feroz, ao entrar no mau caminho, sem que o satisfaça aquilo que costumava ter, vai de encontro ora aos aliados ora aos concidadãos, perturba a ordem, busca novas condições a débitos antigos. 7. Portanto, no futuro, deve-se exterminar a usura de maneira que cada um de nós cuide de nossos próprios interesses. 8. Eis a maneira mais simples e mais verdadeira para chegar a isto: que o magistrado sirva ao povo, não aos credores, e ostente a sua grandeza de espírito fazendo com que a república ganhe, não perca (*Ad Caes. sen. 1.5.4-7*)⁷.

Portanto ocupa-te – pelos deuses! – da república e, como é de teu costume, enfrenta até o fim todas as dificuldades, já que somente tu podes remediá-la, ou ninguém mais se atreverá a isto. 4. Não há ninguém que te peça seres cruel nos castigos ou rígido nos julgamentos, maneiras pelas quais a cidade não é reformada, mas destruída. Deves afastar da juventude as más condutas e os desejos perversos (*Ad Caes. sen. 1.6.3-4*)⁸.

Deves, portanto, tomar providências para que a plebe, corrompida pelas liberalidades e pela distribuição de alimento, faça seus negócios sem contribuir para a calamidade pública, e para que a juventude empregue seu vigor na integridade e naquilo que merece esforço, e não no dispêndio e nas dívidas. 3. Isto poderá acontecer se impedires o uso e o respeito ao dinheiro, que é a maior causa da desgraça dos homens (*Ad Caes. sen. 1.7.2-3*)⁹.

Deves fazer com que a Itália e as províncias fiquem, de alguma maneira, livres de perturbações. E isto não é difícil de ser feito. 5. De fato, são sempre os mesmos que causam desgraças ao abandonar suas casas e ocupar outras ilicitamente. 6. Da mesma forma, deves fazer com que o serviço militar não seja injusto ou desigual, como tem sido até agora, quando alguns têm trinta anos de serviço prestado, enquanto outros sequer chegam a servir. O frumento, que foi dado outrora como um prêmio aos ignavos, convém distribuí-lo pelos municípios e colônias àqueles que retornarem a seus lares tendo cumprido o tempo de serviço militar. (*Ad Caes. sen. 1.8.4-5*)¹⁰

Na segunda epístola, por sua vez, o imperador é aconselhado sobre o que deve fazer para evitar o conflito (*Ad Caes. sen. 2.5.1 - 2.12.4*): ampliar o número de cidadãos romanos, promover a concórdia entre jovens e velhos, diminuir a ganância, corrigir a plebe e aumentar a autoridade do senado com a mudança do número de senadores e das regras de eleição. O conselho é expressamente dado nos passos seguintes:

7 . *Id ita eueniet, si sumptuum et rapinarum licentiam dempseris, non ad uetera instituta reuocans, quae iam pridem corruptis moribus ludibrio sunt; sed si suam quoique rem familiarem finem sumptuum statueris: 5. quoniam is incessit mos, ut homines adulescentuli sua atque aliena consumere, nihil libidinei atque aliis rogantibus denegare pulcherrimum putent, eam uirtutem et magnitudinem animi, pudorem atque modestiam pro socordia aestiment. 6. ergo animus ferox praua uia ingressus, ubi consueta non suppetunt, fertur accensus in socios modo modo in ciues, mouet composita et res nouas ueteribus + aec + conquirir. 7. quare tollendus fenerator in posterum, uti suas quisque res curemus. 8. Ea uera atque simplex uia est: magistratum populo, non creditorum gerere, et magnitudinem animi in addendo, non demendo rei publicae ostendere* (*Ad Caes. sen. 1.5.4-7*)

8 . *Quare capesse, per deos, rem publicam et omnia aspera, uti soles, peruade: namque aut tu mederi potes, aut omittenda est cura omnibus. 4. Neque quisquam te ad crudeles poenas aut acerba iudicia inuocat, quibus ciuitas uastatur magis quam corrigitur, sed ut prauas artis malasque libidines ab iuuentute prohibeas* (*Ad Caes. sen. 1.6.3-4*).

9 . *Igitur prouideas oportet, uti plebs, largitionibus et publico frumento corrupta habeat negotia sua, quibus ab malo publico detineatur: iuuentus probitati et industriae, non sumptibus neque diuitiis studeat. 3. id ita eueniet, si pecuniae, quae maxuma omnium pernicies est, usum atque decus dempseris* (*Ad Caes. sen. 1.7.2- 3*)

10 . *Ad hoc prouidendum est tibi, quonam modo Italia atque prouinciae tutiores sint: id quod factu haut obscurum est. 5. nam idem omnia uastant, suas deserendo domos, et per iniuriam alienas occupando. 6. item ne, uti adhuc, militia iniusta aut inaequalis sit, cum alii triginta, pars nullum stipendium facient. et frumentum id, quod antea praemium ignauiae fuit, per municipia et colonias illis dare conueniet, qui stipendiis emeritis domos reuerterint* (*Ad Caes. sen. 1.8.4-5*)

Eu creio que deves estabelecer os novos misturados aos mais velhos nas colônias; assim também a força militar será mais poderosa e a plebe, ocupada com assuntos virtuosos, deixará de promover o mal coletivo. (*Ad Caes. sen. 2.5.8*)¹¹.

Assim, quando os trouxeres à cidade, e assim ter verdadeiramente renovado a plebe, empenha maximamente o ânimo na tarefa de aumentar a concórdia entre os mais velhos e os novos, a fim de se cultivarem os bons costumes. 3. Mas terás alcançado um bem muito maior à pátria, aos cidadãos, a ti e aos filhos, enfim à humanidade inteira, se eliminares a ganância de dinheiro ou, até onde puderes, diminuí-la. Não há outra maneira de poder governar os assuntos íntimos ou a república, nem na paz ou na guerra (*Ad Caes. sen. 2.7.2-3*)¹².

Portanto, a primeira coisa a fazer é acabares com o poder do dinheiro. Que nenhum indivíduo seja julgado maior ou menor na dignidade ou na honra por suas posses, nem se crie um pretor ou cônsul com base na opulência, e sim na dignidade. 11. Mas em relação à magistratura, o povo facilmente emite um juízo. É uma tirania os juízes serem nomeados por poucos, e desonesto serem escolhidos por sua riqueza. Por isso é conveniente que todos os da primeira classe julguem, mas em número maior do que os que julgam (*Ad Caes. sen. 2.7.10-11*)¹³.

Portanto, julgo que o senado pode se fortalecer em dois pontos: se tiver aumentado o número de senadores e promover o voto secreto. Esse voto servirá de meio para que eles se exponham com o ânimo mais livre; o número maior no total traz tanto mais segurança quanto mais utilidade (*Ad Caes. sen. 2.11.5*)¹⁴.

Na primeira epístola, o imperador é aconselhado a agir com benignidade e clemência, porque isso fará seu poder duradouro (*Ad Caes. sen. 1.3.2; 1.6.4*); na afirmação da paz, deve evitar os perigos de um conflito civil – a fim de que Roma não caia no poder de estrangeiros (*Ad Caes. sen. 1.5.2*) – por meio da contenção das despesas dos cidadãos e da recusa ao poder do dinheiro e dos prazeres (*Ad Caes. sen. 1.7.1; 1.7.4; 1.8.1*).

Na segunda epístola, por sua vez, o imperador é aconselhado a promover a concórdia entre jovens e velhos, porque nisso a nobreza e os plebeus não verão sua liberdade afetada (*Ad Caes. sen. 2.5.1-6*) e os bons costumes serão cultivados (*Ad Caes. sen. 2.7.1*); diminuir a ganância, porque disso depende a grandeza do império (*Ad Caes. sen. 2.7.5*); eliminar o poder do dinheiro, porque disso deriva a virtude e a dignidade dos cidadãos (*Ad Caes. sen. 2.8.1-5*); corrigir a plebe e aumentar a autoridade do senado com a ampliação do número de senadores e com a mudança das regras de eleição, porque assim a república terá maior vigor, e a nobreza, menos poder (*Ad Caes. sen. 2.9.2*).

11 . *Hos ego censeo permixtos cum ueteribus nouos in coloniis constituas: ita et res militaris opulentior erit et plebs bonis negotiis impedita malum publicum facere desinet* (*Ad Caes. sen. 2.5.8*).

12 . *Igitur, ubi eos in ciuitatem adduxeris, quoniam quidem reuocata plebes erit, in ea re maxume animum exerceto ut colantur boni mores, concordia inter ueteres et nouos coalescat. 3. Sed multo maxumum bonum patriae, ciuibus, tibi, liberis, postremo humanae genti pepereris, si studium pecuniae aut sustuleris, aut, quoad res feret, minueris: aliter neque priuata res, neque publica, neque domi, neque militiae, regi potest* (*Ad Caes. sen. 2.7.2-3*).

13 . *Ergo in primis auctoritatem pecuniae demito: neque de capite, neque de honore ex copiis quisquam magis, aut minus iudicauerit; sicut neque praetor, neque consul, ex opulentia, uerum ex dignitate creetur. 11. Sed de magistratu facile populi iudicium fit. Iudices a paucis probari, regnum est; ex pecunia legi, inhonestum. Quare omnes primae classis iudicare placet, sed numero plures, quam iudicant* (*Ad Caes. sen. 2.7.10-11*).

14 . *Igitur duabus rebus confirmari posse senatum puto: si numero auctus per tabellam sententiam feret. Tabella obtentui erit, quo magis animo libero facere audeat: in multitudine, et praesidii plus, et usus amplior est* (*Ad Caes. sen. 2.11.5*).

Como é possível perceber, nas duas *Epistulae ad Caesarem* o imperador desempenha ao mesmo tempo uma função moderadora e moralizadora, na medida em que suas ações incidem, através de uma mudança de hábitos, sobre a plebe e sobre os magistrados com vistas a manter a ordem pública. Dessa forma, a argumentação inteira, em ambas as epístolas, pode ser entendida como a evidência da relação entre as lições da história *magistra vitae*, da filosofia e da eloquência.

Conclusão

A imitação de Salústio nas *Epistulae ad Caesarem* pode ser verificada na invenção e na elocução apresentadas nesses documentos. Na elocução, o autor das epístolas imita estruturas e figuras do historiador (SANTOS, 2018, pp. 108-116). Na invenção, se não podemos nos deter aqui na imitação, por parte do autor das epístolas, dos argumentos com os quais Salústio constrói sua autoridade como historiador, podemos, porém, destacar a imitação das qualidades de César, com os quais o autor constrói os argumentos patéticos nas *Epistulae ad Caesarem*.

O famoso trecho da *Conjuração de Catilina (Bellum Catilinae)* em que Salústio compara César e Catão enumera as mesmas qualidades do homem público elencadas nas *Epistulae ad Caesarem*, conforme verificado a seguir:

Assim, pois, a linhagem, a idade e a eloquência era quase igual neles [César e Catão]; a grandeza de ânimo [*magnitudo animi*] era parecida e a glória [gloria], a mesma, mas particular em ambos. 2. César era considerado grandioso [*magnus*] pela prestatividade [*beneficiis*] e pela generosidade [*munificentia*]. Ele se tornou ilustre [*clarus*] pela mansidão [*mansuetudine*] e pela misericórdia [*miserecordia*]. 3. César adquiriu glória [*gloriam adeptus est*] ao conceder, alentar, perdoar. Nele havia refúgio para os infelizes. Ele era louvado pela brandura [*facilitas*]. 4. Por fim, César se empenhava em trabalhar e vigiar; resolvia os assuntos dos amigos e negligenciava os seus; não negava nada que fosse digno de ser oferecido; preferia o maior poder militar, o exército, uma nova guerra em que sua virtude [*virtus*] pudesse se fortalecer (Sal. *Cat.* 54.1- 4)¹⁵.

A imitação de Salústio nas *Epistulae ad Caesarem*, aparece expressamente na caracterização de César pela *magnitudo animi* (*Ad Caes. sen.* 2.2.4 *magnitudine tua*; Sal. *Cat.* 54.1 *magnitudo animi*; 54.2 *magnus*), pela *gloria* (*Ad Caes. sen.* 2.13.5 *gloria tua*; Sal. *Cat.* 54.3 *gloriam*) e pela *virtus* (*Ad Caes. sen.* 2.2.3 *uirtute tua*; Sal. *Cat.* 54.4 *virtus*). A passagem *Ad Caes. sen.* 1.6.4 *Neque quisquam te ad crudeles poenas aut acerba iudicia inuocat* ressoa a *mansuetudo* e a *miserecordia* mencionadas em Sal. *Cat.* 54.2, bem como a *facilitas* em Sal. *Cat.* 54.3. Por fim, César é ilustre (Sal. *Cat.* 54.2 *clarus*; *Ad Caes. sen.* 2.12.5 *clarissimus imperator*; 2.13.5 *quis te clarior, quis maior in terris fuerit*) porque possui boa fama (*Ad Caes. sen.* 1.6.1 *ista egregia tua fama*; 2.4.3 *tua dignitas*) e por ser generoso (Sal. *Cat.* 54.3 *Caesar dando, sublevando, ignoscundo*). Assim, ainda que o nome

15 . *Igitur eis genus, aetas, eloquentia prope aequalia fuere, magnitudo animi par, item gloria, sed alia alii.* 2. *Caesar beneficiis ac munificentia magnus habebatur [...]. Ille mansuetudine et misericordia clarus factus [...].* 3. *Caesar dando, sublevando, ignoscundo [...] gloriam adeptus est. In altero miseris perugium erat [...]. Illius facilitas [...] laudabatur.* 4. *Postremo Caesar in animum induxerat laborare, vigilare; negotiis amicorum intentus sua neglegere, nihil denegare, quod dono dignum esset; sibi magnum imperium, exercitum, bellum novum exoptabat, ubi virtus enitescere posset* (Sal. *Cat.* 54.1-4).

de César não apareça nas *Epistulae ad Caesarem*, suas qualidades são a referência de seu modo de agir, servindo ademais como corolário das virtudes do homem público dotado de sumo poder (*Ad Caes. sen. 2.1.1 regi aut imperatori postremo quoiquam mortali quoius opes in excelso sunt*).

O exercício oratório correspondente à imitação do caráter de um personagem histórico é a prosopopeia. Em latim, a prescrição da prosopopeia¹⁶ aparece já na *Retórica a Herênio* (4.52.65), sendo depois retomada por Quintiliano (*Inst.* 3.8.49; 9.2.31; 9.2.38). Ela pode ser dialógica, não-dialógica ou monológica (Prisc. *Praex.* 9), correspondendo àquilo que a personagem diz para outrem diante dela, àquilo que ela diz para outrem sem estar em sua presença ou àquilo que diz para si mesma. Seja como figura, seja como exercício completo, a prosopopeia é comumente descrita como imitação do caráter de alguma personagem para a qual o orador deverá adequar as modalidades discursivas e o estilo (Hermógenes *Progym.* 20; Aftônio *Progym.* 34; Prisciano *Praex.* 9.27.30). Nela, o orador deve refletir sobre o caráter próprio daquele que fala e qual é o caráter daquele a quem o discurso é dirigido, a ocasião, a circunstância, o lugar, os temas sobre os quais versa e o estilo a ser utilizado (cp. Teão *Prog.* 115.11.8 – 116.11.12). Não apenas Teão (*Prog.* 115.11.8) como ainda Quintiliano (*Inst.* 3.8.49 *et seq.*) admitem que sua execução se dá preferencialmente por escrito, e Teão chega mesmo a preceituar o gênero e a espécie dela, sugerindo que a prosopopeia seja integrada ao gênero demonstrativo, deliberativo ou à espécie das epístolas. Quintiliano, por sua vez, sugere que a prosopopeia seja integrada ao gênero deliberativo pela importância que assume não apenas para o orador, como também ao poeta e ao historiador, já que acomoda as palavras à posição e ao caráter da audiência. O discurso deve privilegiar temas tanto poéticos quanto históricos a fim de elevar a matéria e a expressão.

Com efeito, a imitação das virtudes do homem público cumpre, de um lado, os requisitos do exercício da prosopopeia com relação à modalidade discursiva e ao estilo; por outro lado, reforça os valores da comunidade em razão do modelo de erudição que foi escolhido. Ademais, no exercício de demonstração de talento, como o seja a declamação, pressupõe-se como válido o princípio de que a imitação das virtudes do modelo (tanto o do discurso, quanto o da ação) tem fim pedagógico. A soma de ambos – imitação e exercício – resulta no domínio da arte, verificada não apenas no tratamento da matéria, como também no vocabulário pelo qual a matéria é expressa. Assim, recorrer à imitação de Salústio em uma peça de exibição de talento demonstra simultaneamente uma educação oratória adequada e um estudo diligente das virtudes do homem público.

16 . O exercício também é chamado etopeia, *fictio personae*, *allocutio* ou *sermocinatio*.

Referências

CELESTINO, A.P. & SEABRA A. (introd. e trad.). *Retórica a Herênio*. SP: Hedra, 2005.

CHIAPPETTA, A. (trad.) (2007). Cícero. *Partições Oratórias*. Disponível em: < <https://usp-br.academia.edu/AChiappetta> >. Acesso em: 09/07/2018.

_____. *Ad animos faciendos: comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officiis de Cícero*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

ERNOUT, A. (ed. e trad.). Pseudo-Salluste. *Lettres a César. Invectives*. Paris: Collection "Les Belles Lettres", 1967.

FORTENBAUGH, W.W. & MIRHADY, D. C. *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*. New Jersey: Transaction Publishers, 1994.

HUBBELL H. M. (ed. e trad.). Cícero. *On invention; Best kind of orator; Topics*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

KENNEDY G. A. *Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric*. Georgia: Society of Biblical Studies, 2003.

KEYES, C. W. (ed. e trad.). Cícero. *De Re Publica. De Legibus*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

LAUSBERG, H. *Manual de retórica literária*. Madrid: Biblioteca Editorial Gredos, vol. I, 1994.

MILLER, W. (ed. e trad.). Cícero. *De Officiis*. London: William Heinemann Ltd. Loeb Classical Library, 1928.

Prisciani praeexercitamina. In: Grammatici Latini; ex recentione Henrici Keilii. Lipsiae: B G Teubneri, 1857 - 192?, pp. 431-440.

ROLFE, J. C. (ed. e trad.). *Sallust*. New York: G. B. Putnam's sons, 1921.

RUSSELL, D. A. (ed. e trad.). Quintilian. *The Orator's Education (Institutio Oratoria)*. London and New York Routledge. 5 vols, 2001.

SANTOS, G. C. (2018). *Imitação e exercício nas Epistulae ad Caesarem*. In BAPTISTA, N. H. T. & LEITE, L. R. (org.). Ludus: Poesia, Esporte e Educação. Vitória: PPGL. Disponível em <<http://www.proaera.ufes.br/producao-intelectual>>. Acesso em: 30/06/2018.

SCATOLIN, A. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

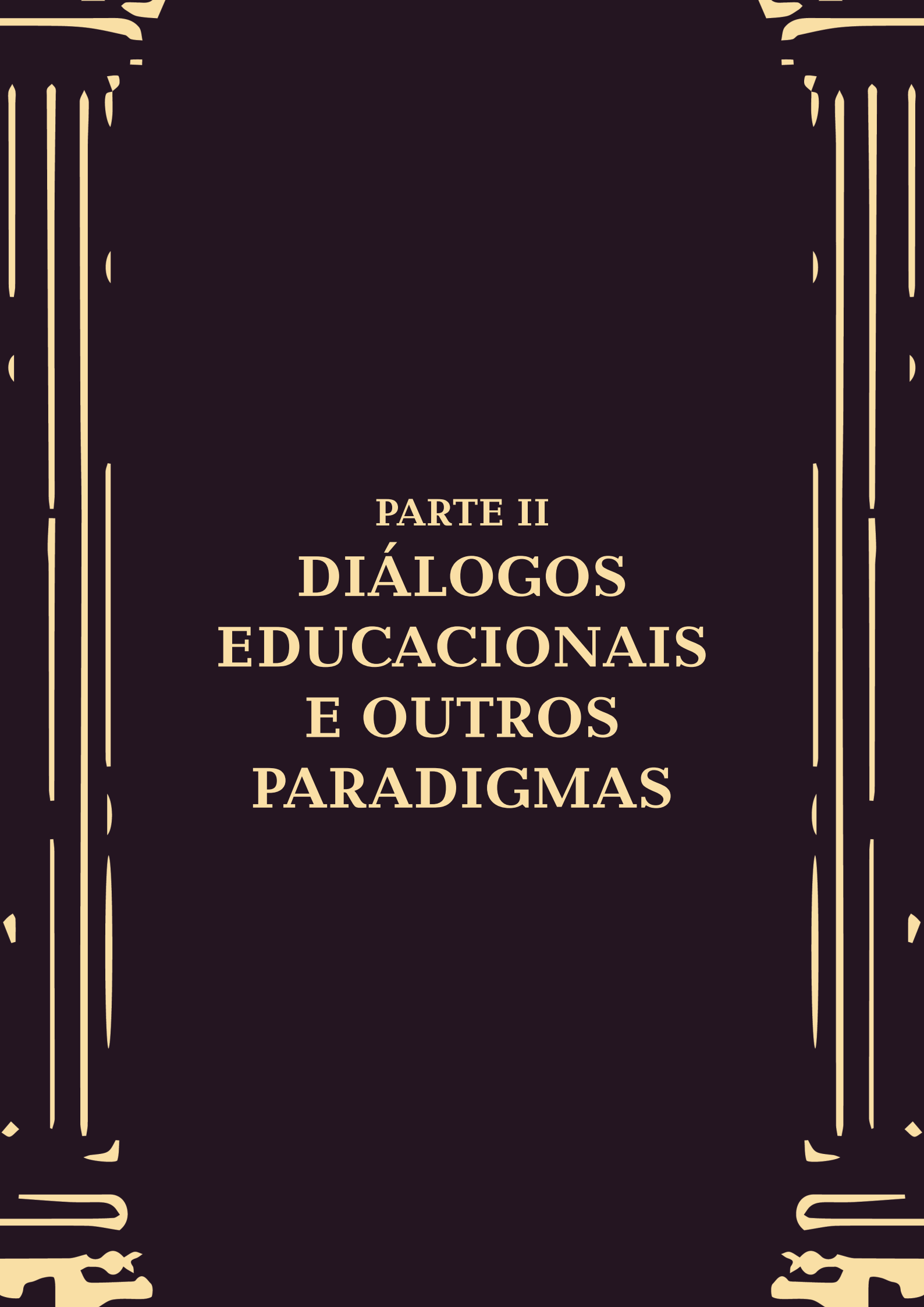
SCHWARTZ, P. "Declamación y oratoria bajo Augusto: a propósito de Casio Severo, Albucio Silo y Porcio Latrón". In *Letras Clásicas*, v. 4, p. 273-293, 2000.

SILVA, B. C. *Declamação como gênero: definição, origens e prática*. *Letras Clásicas*, v. 17, n. 2, p. 77-100, 2013.

SUTTON, E.W. (ed. e trad.). *Cicero. De Oratore*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

SYME, R. *Sallust*. London: University of California Press, 2002 [1964].

VASCONCELOS, B. A. *Educação oratória no De oratore de Cícero*. *Letras Clásicas*, n. 4, p. 179-190, 2000.

The image features a dark blue background with a decorative border of golden-yellow classical columns. The columns are arranged in two vertical rows, one on the left and one on the right, with ornate capitals and bases. The text is centered between these columns.

PARTE II
DIÁLOGOS
EDUCACIONAIS
E OUTROS
PARADIGMAS

Repensando o ensino e a aprendizagem: o ensino de latim no século XXI

Isabella de Oliveira (UNICAMP/CAPES)
Patricia Prata (UNICAMP - Orientadora)

Introdução

O povo romano, como nos mostra sua história, era afeito a se apropriar de conhecimentos desenvolvidos por aqueles com os quais tinha contato quando da expansão do Império romano, principalmente em se tratando de sua relação com os gregos. Pode-se afirmar que é a partir desse contato específico que a educação em Roma sofreria grandes transformações, uma vez que, a partir do século II a.C., viu-se a movimentação por parte dos aristocratas romanos para o aprendizado da cultura e, mais especificamente, da língua grega, por lhes fornecerem certa distinção (CONTO, 2011, p. 42-45).

Assim, começa a ser disseminada uma forma de educação particular, por meio da prática de atribuir a educação da criança a determinados indivíduos, denominados preceptores - escravos ou libertos, na maioria das vezes, gregos -, como também começam a existir as escolas. Logo, no programa estabelecido para a educação do romano¹, no período clássico, surgem então as três escolas que se dividiam entre aquela que

propiciava a aquisição dos fundamentos elementares de leitura e escrita, além do uso do ábaco para operações matemáticas básicas (a escola do *magister ludi*); a escola que conferia aos adolescentes o contato com os textos do cânone poético, além do refinamento da *Latinitas* (a escola do *grammaticus*); e, finalmente, aquela última etapa à qual ascendiam os patrícios após a tomada da toga viril, na qual eram preparados para a leitura e produção de gêneros em prosa, sobretudo retóricos, com fins à carreira forense (a escola do *rhetor*). (FORTES, 2012a, p. 206-207)

Como vemos, o latim era sistematizado e fundamentado nos primeiros anos de ensino do jovem romano, na escola do *magister ludi*, a partir de

1 . Sobre o programa de educação romano, conferir Marrou (1975) e Cantó (1997).

um modelo bem calcado nas práticas de ensino da língua grega, e mais especificamente, nos moldes estabelecidos pelas gramáticas gregas. A *ars grammatica* e a *ars rhetorica* se associavam num modelo de ensino direcionado à linguagem: a *rhetorica* se ocupava de um conteúdo mais prático, voltado à educação forense, do orador; a *grammatica*, por sua vez, se ocupava de natureza mais literária da língua, em que se prezava o conteúdo de poemas, como também questões de gramática, métrica, estilo e retórica do latim (DICIONÁRIO OXFORD, 1987, p. 181 *apud* SOUZA CORRÊA, 2015, p. 54). Como aponta Marrou (1990, p. 259), a despeito do que se compreende por gramática hoje, às gramáticas, como concebidas no período helenístico, eram atribuídas quatro principais funções, como: a leitura, a crítica, a explicação e o julgamento de textos. Somente a partir do século II que o estudo dos textos ganharia um aspecto secundário e viria a se tornar complementar ao que se determinou como "técnica", ou seja, o que Marrou (1990, p. 266) descreve como "o estudo metódico dos elementos da língua", sendo isso o que atualmente denominamos "gramática"².

Em relação ao ensino do latim, os romanos lançaram mão do modelo grego como base para a educação da língua latina e, em consequência, vemos o florescimento das gramáticas em Roma em um processo orgânico de apropriação e adaptação das gramáticas gregas³. Robins (1951, p. 48 *apud* CONTO, 2011, p.43) observa que os romanos "encontraram um terreno preparado nos estudos gramaticais advindo dos gregos" e que isso colocou para eles duas possibilidades de aplicação: "utilizar o modelo de análise da língua grega à língua latina, com o mínimo de alteração, ou reexaminar a classificação grega à luz dos fatos da língua latina e construir uma gramática da língua latina". Desse modo, as primeiras gramáticas a surgir em Roma direcionadas à língua latina tinham como condição fundamental a transferência de técnicas gregas para a língua latina (FORTES e FREITAS, 2015, p. 5), as quais depois se especializariam nas necessidades dessa língua, contando com exercícios que propunham principalmente a tradução de textos.

Nesse aflorar dos estudos gramaticais em Roma o principal expoente foi Varrão (116-27 a.C.), com seu *De Lingua Latina*, uma vez que sua obra se apresenta como o marco para o estabelecimento das gramáticas em língua latina para língua latina. Depois da publicação de sua obra, observase também a publicação de livros relativos à retórica e oratória, como os tratados *De oratore* e *De optimo genere oratorum*, de Cícero (106-43 a.C.), bem como relativos à estilística, como passagens dos livros VIII, IX, X e XII da *Institutio oratoria*, de Quintiliano (35-96 d.C.) e, até certo ponto, excertos

2 . Conforme Marrou (1990, p. 266), a gramática grega fora o resultado de uma série de esforços de vários autores, dentre os quais se destacam Protágoras (490-420 a.C.), Platão (427-347 a.C.), Crisipo (280-206 a.C.) e, especialmente, Dionísio (170-90 a.C.), o Trácio, por redigir um célebre manual que se deu a origem ao que seria a gramática latina e, através dela, ao que hoje se tem por "gramática". Ela vinha sendo por eles sistematizada com o intuito de preservar textos antigos, uma vez que que, como afirmam Fortes e Freitas (2015, p. 4), "no período helenístico, parcelas da população [grega] já encontravam dificuldades para fazer a leitura dos textos escritos"

3 . A tradição atribui o surgimento da gramática em Roma a um fato casual. Segundo Suetônio, em seu *De Grammaticis*, como nos diz Conto (2011, p. 42), o surgimento da gramática em Roma teria se dado a partir de um fato casual, mais especificamente, do acidente sofrido pelo diplomata grego Crates quando de sua passagem em Roma, que o fez se demorar na cidade e que, durante esse tempo, falava de gramática a quem se interessasse, despertando-lhes, assim, o interesse por esse estudo. Embora não seja possível atribuir a origem da gramática em Roma a um fato pontual e casual, como também seja difícil precisar o primeiro contato com a *ars grammatica* feito pelos romanos, é interessante observar o atrelamento que Suetônio propõe entre o surgimento da gramática em Roma e a permanência de um grego na cidade, ou seja, são os gregos os responsáveis, eles são o modelo da gramática latina.

das *Epistulae morales ad Lucilium*, de Sêneca (4-65 d.C.) (FORTES, 2012b, p.77). Já quando da divisão do império romano, no século IV, em que a capital foi transferida para o oriente, cuja língua era o grego, com a notória e crescente necessidade do ensino de latim no contexto de segunda língua, as discussões em questão seriam outras e passa a haver a produção de materiais voltados a esse contexto, principalmente, através da atuação de gramáticos como Donato (séc. IV d.C.), Diomedes (séc. IV d.C.) e Prisciano (séc. VI d.C.)⁴.

Como vemos, então, os estudos gramaticais em Roma não seriam estáticos, mas se aperfeiçoariam e especializariam conforme o desenvolvimento e as demandas dessa sociedade. Com a expansão do Império romano e, conseqüentemente, com o crescente prestígio da língua latina, o enfoque de seu ensino passou a ser outro: ao invés de estarem direcionadas a educar uma população iletrada, porém falante da língua como língua materna – como nas origens de Roma, quando o latim era língua materna dos romanos –, as gramáticas passaram a ser propostas para o ensino do latim como segunda língua nessa sociedade cada vez mais multicultural, cujas demandas eram outras. Isso porque o contato entre diferentes grupos étnicos criou um espaço também de contato para diferentes línguas. Assim sendo, a finalidade das gramáticas era, então, a de ensinar o latim como segunda língua não somente para gregos, mas para povos outros. Ver-se-ia, desse modo, a partir do século V d.C., a apresentação de gramáticas marcadamente bilíngües e o desenvolvimento de práticas no ensino de latim que, conseqüentemente, voltavam-se às necessidades apresentadas por aqueles que tê-lo-iam por segunda língua.

Ver-se-ia, então, cada vez mais as práticas de ensino de latim se voltarem para grupos que fariam dessa uma segunda língua. Esse deslocamento se concretizaria a partir do século X, com a formação e a disseminação de diferentes línguas vernáculas, como as línguas românicas – as quais foram utilizadas, em seus primórdios, em contextos de prática oral e de uso popular. O latim, então, perderia paulatinamente o seu espaço, pois, com a instituição das Nações-Estado, em fins do século XVIII, as novas línguas encontradas pela Europa seriam efetivamente instituídas como “línguas nacionais”, e, por conseqüente, suas gramáticas seriam sistematizadas e textos, nelas compostos⁵. Processo sobre o qual abordaremos a seguir.

1. “Nós” e os “outros”: o aparecimento de abordagens e métodos a partir dos contatos

Por volta do século XV, observa-se a implantação de diversas mudanças quanto à organização dos povos residentes no que hoje se compreende como Europa. Vê-se a centralização do poder na figura de um líder ou de instituições e, com o passar dos anos, a construção do que seriam as Nações-

4 . Em se tratando deste último, Fortes (2012b, p. 320) aponta que, em sua obra intitulada *Institutiones grammaticae*, a apresentação de “vocábulos gregos” citados após os latinos, apresentam equivalência gramatical que, possivelmente, tem vistas a uma clarificação maior para os estudantes bilíngües ou à ilustração de certa identidade greco-romana”.

5 . Em se tratando da Língua Portuguesa, Teyssier (2014, p. 21) indica que apenas “a partir de inícios do século XIII surgem documentos inteiramente escritos em “língua vulgar” — testamentos, títulos de venda, foros, etc.”, sendo que “um dos textos mais antigos deste gênero é o testamento de Afonso II, datado de 1214”.

Estado⁶. Construção, de fato, pois a história desses povos seria marcada por diversas tentativas de estabelecer e definir os limites do nacional em uma homogeneização que, como Tilly (1975 apud ALESINA e REICH, 2015, p. 2) observa, seria realizada através da "adoção de religiões oficiais, expulsão das minorias, instituição de uma língua nacional e, eventualmente, organização de instituições públicas massivas"⁷. Quanto às línguas nacionais, nota-se que foram as línguas e as culturas das elites estabelecidas como elos para a unificação dos povos, sendo que, por meio delas, ser-lhes-ia também inculcada a ideia de que a nacionalidade seria hereditária (HOBSBAWN, 1990 apud ALESINA e REICH, 2015, p. 2).

Nesse contexto, então, a partir desses valores, características, línguas e culturas, seria constituído o mito da nacionalidade, instaurando-a como parte integrante da identidade de um povo e gerando o sentimento de pertencimento, de identificação. A partir desse processo surge o "nós", como também surge o "outro"⁸. Um "outro" marcado por ser diferente, um estrangeiro, um estrangeiro, com suas próprias tradições, culturas e línguas.

Desse modo, frente às expansões, o contato com outro, se não imprescindível, tendo em vista a necessidade de com ele estabelecer as mais diferentes relações, sejam econômicas ou políticas, fez-se ao menos inevitável, e compreendê-lo tornou-se um requisito básico. Com isso, viu-se, a partir do século XVI, um crescente interesse pelo aprendizado das línguas que não as clássicas⁹, cuja importância e influência passaram a gradualmente se deteriorar, muito provavelmente devido ao fato de já não serem a língua materna de povo algum. O latim passa, então, a ser uma língua estrangeira por excelência, cujo o ensino continua a se dar, uma vez que era utilizado como a "língua da ciência"¹⁰.

Como vemos, a língua latina seria ensinada nas escolas juntamente com as línguas nacionais, porém com um papel secundário em relação a estas. Essas novas línguas vernáculas, por sua vez, quando começam a ser ensinadas, tomam por base o modelo já estabelecido pelas práticas de ensino-aprendizagem da língua latina de forma muito semelhante ao que ocorrera outrora com o latim em relação ao grego: também as línguas modernas seriam formalizadas tomando o latim como base, sua descrição gramatical seria sistematizada a partir da gramática latina, assim como a gramática grega foi modelo para as gramáticas da língua latina.

Dessa forma, como aponta Souza Corrêa (2015, p. 51), é impossível dizer ao certo o que é novo e o que é velho nos procedimentos de ensino

6 . Como aponta Davies (2004, p. 567), historiadores, sociólogos e antropólogos, como Ernest Gellner, Benedict Anderson, Elie Kedourie e Eric Hobsbawm, afirmam categoricamente que as nações e o nacionalismo tais como os conhecemos são essencialmente modernos e um fenômeno pós 1780.

7 . Tradução livre de "Tilly (1975) observes that 'almost all European governments eventually took steps which homogenized their populations: the adoption of state religions, expulsion of minorities..., institution of a national language, eventually the organization of mass public instruction'" (ALESINA e REICH, 2015, p. 2).

8 . Um termo utilizado para defini-lo que, caso enfatizado, pode portar um aspecto pejorativo, levando à hostilidade e rejeição (ÍNAÇ e ÜNAL, 2013, p. 224), embora também seja o "outro", com seus traços distintivos, que reforça a identidade do "nós".

9 . Como destaca Souza Corrêa (2014, p.69), "ao longo dos séculos XVIII e XIX, o latim e o grego clássico perdem espaço rapidamente para o estudo das línguas vivas".

10 . Nesse período, a língua latina seria frequentemente tomada como veículo para a redação de tratados científicos, sendo que o denominado "latim científico" – considerado por Kaltner (2014, p. 123) uma variante dialetal do latim clássico – ganharia sua maior expressão e relevo a partir da revolução científica do Iluminismo, (COHEN, 1987, p.197-212 apud Kaltner, 2014, p. 123). Assim o latim é a língua na qual podemos encontrar um vasto *corpus* de publicações científicas relativas às Ciências Naturais até meados do século XIX. Nesse período, como afirma Gordin (2015, p. 48), a língua latina perderia seu espaço em meio à comunidade de línguas científicas e seu uso seria direcionado a funções especializadas, como nomenclaturas no campo da botânica.

de língua, pois, com o surgimento das línguas modernas, seria observada, inicialmente, a apropriação de materiais já desenvolvidos para o ensino de línguas outras, os quais posteriormente seriam adaptados e mesmo aprimorados. Assim, para o estudo de tais línguas modernas como línguas maternas e, sobretudo, como línguas estrangeiras, surgem, já no século XVIII, as suas primeiras gramáticas juntamente com as primeiras metodologias para seu ensino. Como aponta Souza Corrêa (2014, p. 69), em 1793, houve a publicação dos livros didáticos de francês e inglês, de autoria de Johann Valentin Meidinger e Johann Christian Fick, respectivamente, cuja metodologia adotada posteriormente proporcionou o surgimento do denominado Método Gramática e Tradução¹¹. Advindo da Prússia, tal Método foi muito popular desde o século XVIII até meados do século XIX, tornando-se comum na Europa. O ensino das mais diversas línguas foi, então, sistematizado e implementado através das técnicas por ele prescritas: como o próprio nome sugere, consiste na tradução de sentenças, as quais eram artificiais e descontextualizadas e cujo vocabulário era fornecido a partir de glossários, e priorizava-se o ensino da gramática e da língua escrita, em detrimento da oral.

Dessa forma, acreditamos que, em um adaptar e aprimorar de técnicas, as mudanças mais significativas em meio ao ensino e aprendizagem das línguas dar-se-iam em fins do século XIX, um momento posterior ao Método Gramática e Tradução. A partir desse método, novas abordagens foram discutidas e propostas, e novos métodos elaborados, com seus respectivos materiais didáticos, que, com o intuito de tornar o ensino mais dinâmico, distanciaram-se das práticas de tradução em sala de aula, tendo essa se tornado controversa pela forma como se dava a sua aplicação. Assim, em uma das primeiras reações ao Método Gramática e Tradução, surgiu o Método Direto, em que se dava ênfase à expressão oral e à compreensão auditiva e se esperava que o aluno aprendesse a pensar diretamente na Língua Não-Materna, evitando, desse modo, traduções (LAVIOSA, 2014, p. 10-12). A esse seguiu-se o desenvolvimento da Abordagem Oral por volta dos anos 1920 e 1930, em que também prevaleceria o foco sobre língua oral, mas que, ao contrário de seus antecessores, deu maior importância à contextualização do ensino, sendo que a prática seria realizada através de "situações", como o próprio nome indica (ibid., p. 13). Em seguida, seria apresentado o Método de Leitura Americano, cujo objetivo era que se desenvolvesse prioritariamente a habilidade de leitura em alunos das escolas secundárias através da leitura de textos com vocabulários controlados, trazendo à tona práticas em muito rechaçadas pelos outros dois, como o uso de língua materna e exercícios de tradução (SOUZA CORRÊA, 2014, p. 106).

Posteriormente, no contexto da II Guerra Mundial, as práticas de tradução em sala de aula para o ensino das línguas, retomadas pelo Método de Leitura Americano, seriam novamente deixadas de lado, o que pode ser observado tanto nas atividades escritas como também nas atividades referentes ao campo da oralidade, sobre as quais recaía especial atenção - evitando-se mesmo a mediação pelo uso da língua materna (ibid., p. 110-

11 . Identificado como um "método", como aponta Souza Corrêa (2014, p.90), por seus opositores na virada do século XIX-XX, o uso da gramática e da tradução trata-se, na verdade, de uma técnica. Isso porque, como aponta Anthony (2011), faz-se necessário que se distinga "técnica", que se refere ao estratagema ou artifício utilizado; "método", que se refere ao plano global e ao procedimento proposto; e "abordagem", que se refere a pressupostos teóricos e filosofias.

112). A oralidade seria, então, especialmente observada, pois, por conta das duas grandes guerras de escala global, passou a haver uma constante necessidade de se passar pelo outro, falar como ele, o que fez surgirem abordagens e métodos voltados, cada vez mais, a ela. Assim, surgem o Método do Exército dos EUA, em que se buscava aprender fluente e rapidamente várias línguas, como também o Método Audiolingual, em que o aprendizado ocorreria através da repetição exaustiva e da memorização de palavras e frases. Outros métodos e abordagens os seguiriam, tais como o Método Audiovisual, a Aprendizagem de Línguas em Cooperação, o Método do Silêncio, Método de Resposta Física Total, a "Sugestopédia" e a "Abordagem Natural", centrados na figura do aluno e a partir dos quais se observaria uma maior despreocupação com a gramática, como também o afastamento, quase total, de técnicas como tradução, mesmo como prática pedagógica (ibid., p. 113-119).

Em um momento posterior às duas grandes guerras, mas ainda no século XX, nota-se um maior enfoque nas ideias de competências linguísticas e comunicativas e de finalidade. Nesse sentido, temos o estabelecimento da abordagem de "Ensino de Língua Comunicativo" e a Política de Ensino de "Línguas para Fins Específicos" (LinFE), adotada no Brasil, por exemplo, cujo objetivo é que o estudante não apenas conheça as estruturas da língua, mas igualmente saiba como e quando usá-las, sendo o ensino e a aprendizagem, em se tratando da LinFE, também guiados por objetivos de aprendizagem que os alunos pudessem apresentar (ibid., p. 120-129)¹². Assim, o lugar da tradução no ensino passa a ser repensado e redefinido.

É nas últimas duas décadas, porém, como traz Laviosa (2014, p. 1), que se pode mais claramente observar um crescente interesse em reintegrar práticas de tradução ao ensino de línguas, tendo em vista que ela colabora no desenvolvimento de competências comunicativas, metalinguísticas e transculturais, assim como pode trazer benefícios para os mais diversos grupos, com suas distintas faixas etárias e competências linguísticas. No entanto, ao invés de se propor uma metodologia outra, buscou-se constituir uma pedagogia pós-métodos sensível aos contextos, que se baseia nos parâmetros de particularidade, praticidade e possibilidade através de dez macro-estratégias que lançam mão dos conhecimentos teóricos, práticos e experimentais estabelecidos pelos métodos anteriores (KUMARAVADIVELU, 2006, p. 69)¹³. Propõe-se, assim, não uma abordagem ou método único para o ensino das línguas, mas um projeto pedagógico a ser construído pelo próprio professor, considerando as particularidades de sua sala de aula.

Como vemos, então, a partir do século XVI, quando da formação dos Estados nacionais, as línguas passam a ser fortemente utilizadas como um elemento de criação e manutenção de uma identidade nacional. Com isso, as gramáticas estabelecidas para o ensino de língua latina são tomadas como o modelo para o ensino-aprendizagem das novas línguas, para que se possa ensinar tanto os falantes nativos dessas línguas modernas quanto aqueles que se viam diante da necessidade de aprendê-las como segunda ou mesmo

12 . Sendo que Souza Corrêa (2014, p. 129) relembra que "ideia de estudar uma língua com um fim específico já é antiga, podendo ser retrçada a manuais de ensino-aprendizagem da Idade Média, quiçá da Antiguidade greco-romana (FERREIRA; ROSA, 2008; SILVA, 2011; ARAKI, 2013)".

13 . De acordo com Kumaravadivelu (2006, p.69), as dez marco-estratégias são: (a) maximizar as oportunidades de aprendizado, (b) facilitar a interação negociada, (c) minimizar as divergências, (d) ativar heurísticas intuitivas, (e) promover a consciência da linguagem, (f) contextualizar o input linguístico, (g) integrar habilidades de linguagem, (h) promover a autonomia do aprendiz, (i) assegurar a relevância social e (j) suscitar a consciência social.

terceira língua. Porém, tendo em vista as necessidades específicas, não apenas as particularidades dessas línguas, como também seus contextos de ensino, muitas foram as transformações propostas em seu ensino, devidas a novas abordagens e métodos elaborados.

2. O lugar dos novos métodos no ensino-aprendizagem de latim

Quando se fala acerca dos avanços nas metodologias utilizadas para o ensino de línguas, é notório que existe uma tendência a se pensar nas línguas modernas e vernáculas, assim como também é notório que as estratégias e teorias propostas voltam-se a elas. Entretanto, como apontam Costa e Costa (2016, p. 10), "apesar de não ter falantes nativos, [a língua latina] possui meios de se aprender e, por conseguinte, meios de se ensiná-la para os indivíduos", sendo que, por esse motivo, os seus métodos precisam também ser repensados, assim como aqueles de línguas modernas.

Tal necessidade é reforçada pelo fato de que a língua latina ainda é estudada em inúmeras nações ao redor do globo (COMBA, 1991, apud COSTA e COSTA, 2016, p. 8). Em alguns países, é possível encontrar o oferecimento de aulas dessa língua até mesmo nos níveis elementares do ensino, embora, como destacam Costa e Costa (2016, p. 8), atualmente, no contexto brasileiro, o estudo da língua tenha se restringido apenas ao ensino superior.

Contudo, embora o ensino e a aprendizagem dessa língua ainda se deem, grande parte dos métodos de ensino e manuais utilizados estagnou-se no tempo. Em relação ao ensino do latim, então, chama a atenção uma tendência a não atualização das metodologias. Ainda hoje, é muito comum o uso de antigas práticas de ensino do latim que se consagraram como canônicas em salas de aula¹⁴, dentre as quais constam as enumeradas por Miotti (2006, p. 15):

exposição metalinguística, a tradução de enunciados descontextualizados ou de textos que geralmente têm pouca ou nenhuma ligação com a cultura latina, a disposição de frases latinas na 'ordem direta', o apelo à memorização mecânica e a ênfase em correspondências simplistas entre os casos latinos e as funções sintáticas em português

Tais práticas prevalecem, em parte, por estarem pautadas nas sugestões que constam em muitos dos manuais utilizados no país, com frequência adotados em sala de aula, dentre os quais muitos datam de antes da ditadura militar no Brasil (COSTA e COSTA, 2016, p. 6). São materiais antigos que, como afirma Viaro (1999, p. 12), vinham fomentando práticas que atribuíam "ao ensino do latim o caráter penoso das infinitas tabelas a serem decoradas pelo aluno, que, por sua vez, não via sentido naquilo", sendo que, frequentemente, mesmo textos inteiros tinham de ser decorados.

No entanto, essa realidade já se encontra em transformação, a qual está manifesta tanto em recentes discussões e estudos acerca das práticas de

14 . Ressalta-se que algumas dessas práticas, como os exercícios ligados à tradução somados a análises sintáticas ou mesmo os exercícios de versão, foram implementadas em fins da Idade Média (SOUZA CORRÊA, 2014, p. 57-58).

ensino-aprendizagem de latim¹⁵ quanto na produção de materiais didáticos elaborados considerando novas metodologias¹⁶. Como apontam Costa e Costa (2016, p. 5), faz-se necessário para um professor que leciona línguas ter um aparato teórico adequado, ou seja, coerente e condizente com as disciplinas abordadas e que lhe passe segurança, e como o aparato teórico do professor de língua é o seu material didático, o método utilizado em sala de aula, o retorno aos antigos manuais para repensá-los e propor algo a partir disso foi imprescindível. Assim, técnicas, materiais e práticas em sala de aula estão sendo repensados, pois, cada dia mais, tem se tornado clara a necessidade do emprego de estratégias outras.

Como não há um povo a quem escrever, falar ou ouvir, é natural que “a habilidade de ler [venha sendo] o centro dos estudos latinos” (HECK, 2013, p.14)¹⁷, mas, uma vez que não se pode “pensar no estudo de uma língua em separado da cultura que a justifica como natural”, como afirma Longo (2014, p. 176), devem “entrar em jogo, nas práticas de ensino-aprendizagem, conteúdos que vão além da mera descrição gramatical” (id. *ibid.*). Ela propõe, então, que, ao longo das aulas, sejam introduzidos aspectos dessa sociedade a partir de ocorrências em originais de textos latinos e que os exercícios de compreensão a serem trabalhados com base nesses textos sejam feitos sem que se desloque as orações de seu contexto-ocorrência (*ibid.*, p. 183)¹⁸. Dessa forma, as sentenças apresentadas tornar-se-iam mais significativas ao fazerem parte de um contexto; esse contexto, por sua vez, abriria espaço para dúvidas e questionamentos que permitiriam abordagens diversas quanto a essa sociedade, sua organização e sua cultura. É também prevista pela pesquisadora a tradução desses textos, como forma de apoio, pois facilita a percepção de tais aspectos contidos nos textos.

Além disso, vê-se em Oliveira também (2001, p. 4 apud COSTA e COSTA, 2016, p. 17) a sugestão de que “não há outro caminho senão o de mudar o foco, do conhecimento sistêmico para o conhecimento esquemático, privilegiando o conhecimento prévio do leitor-aprendiz”. Consoante a isso, Costa e Costa (2016, p. 12) propõem que os objetivos da disciplina fossem delimitados conforme os alunos para os quais o professor de latim viesse a lecionar, algo que ecoa as propostas do LinFE. Quednau (2001, p. 321), nessa mesma direção, afirma que, considerando a existência de vários métodos de ensino-aprendizagem e que cada um desses apresenta suas vantagens e desvantagens, deveria ser realizado um levantamento e uma análise acerca da realidade do curso, dos objetivos, nível, idade e áreas de interesse dos estudantes e infraestrutura disponível, para que se possa escolher o método ideal ou mesmo adaptá-lo, se necessário, de modo semelhante ao que propõe o Pós-Método. Além disso, na proposta de Amarante (2015), o enfoque do processo de ensino-aprendizagem se coloca, primariamente, sobre o texto

15 . Dentre os quais constam aqueles compilados na obra *Latim Hoje: Reflexões sobre cultura clássica e ensino*, organizado por Prata e Fortes (2015).

16 . Dentre os quais podem ser destacados a tradução brasileira do método *Reading Latin* de Jones e Sidwell (Cambridge), *Aprendendo latim: textos, gramática, vocabulário, exercícios, tradução e supervisão técnica*, (1a. ed. 2012, 2a. 2014), o *Latinitas*, de Amarante (2015), bem como o método *Latine Loqui*, proposto por Leite (2016).

17 . Algo que tem sido repensado por Leite (2016) através do material por ela desenvolvido, no qual se vê a sugestão de práticas comunicativas para a sala de aula de latim, a fim de apresentar ao aluno um latim que não se encontra destituído de seu caráter de veículo de comunicação, havendo, desse modo, um deslocamento no ensino dessa língua clássica para além da leitura e da escrita.

18 . Uma vez que o aprendizado dessa língua se dá através dos registros escritos, renegá-la não seria a resposta, embora a tradução de sentenças descontextualizadas, como até então tem sido feita, esteja longe do ideal ao não preparar o aluno para lidar com textos originais e suas nuances.

em língua latina e sua leitura. Os alunos, então, lidam com textos originais ou suas adaptações desde o primeiro contato com a língua - ou seja, não mais com sentenças descontextualizadas. Nessa proposta, como analisa Lima (2017, p. 142-143), a tradução é a ferramenta de apoio para que leitura dos textos possa ser realizada como o meio de materialização dos sentidos produzidos pelos alunos.

Logo, vemos que, por mais que as metodologias e práticas utilizadas para o ensino da língua latina tenham carecido de revisões e atualizações por um longo período, hoje já se pode observar mudanças nas práticas de sala de aula, tendo em vista as recentes discussões e propostas estabelecidas por parte, principalmente, de professores de latim, as quais assimilam os mais recentes estudos acerca de ensino-aprendizagem de línguas. Faz-se, então, necessário que sejam estabelecidos diálogos, para que tais iniciativas, esparsas e, por vezes, isoladas, possam ser divulgadas e encontrem espaço para implementação.

Considerações Finais

Tomando como modelo as gramáticas gregas e o seu uso para o ensino da língua, o estabelecimento de um estudo metódico dos elementos da língua e de práticas técnicas de seu ensino em Roma se deu em um processo orgânico de apropriação. Em um aprimorar de técnicas gregas, os estudos gramaticais para o ensino-aprendizagem da língua latina viriam a se especializar nos tópicos que essa língua, com suas particularidades, apresentava, e nas necessidades de uma população que a tinha como língua materna.

Como vimos, com a expansão do Império romano, cresceria também o prestígio da língua latina e a necessidade de ensiná-la a pessoas que não eram falantes nativos, ou seja, que não a tinham como língua materna. Assim, a despeito da Queda do Império Romano do Ocidente, em 476, como ressalta Souza Corrêa (2014, p. 56-57), o latim por muito tempo manteve seu *status* de língua franca e prosseguiu sendo objeto de estudo pelos séculos seguintes através de suas gramáticas normativas que, então, já eram direcionadas ao ensino daqueles que teriam, através delas, o seu primeiro contato com a língua.

Isso fez com que o formato proposto para os estudos da língua latina se estabelecesse como a referência para a prática de ensino-aprendizagem de outras línguas, principalmente em se tratando das novas línguas que surgiam e se difundiam pela Europa. Contudo, tais moldes tomados por base para as propostas direcionadas às línguas modernas o foram apenas em um primeiro momento, pois as formas de ensino e aprendizagem propostas a essas línguas viriam a se desenvolver e modificar ao longo das décadas conforme necessidades, contextos e situações. Enquanto isso, as metodologias utilizadas para o ensino da língua latina ficariam cristalizadas por um longo período.

Entretanto, observa-se que essa disciplina em muito precursora quando se trata do ensino-aprendizagem das línguas modernas, seja como língua materna seja como segunda língua, embora por um longo tempo tenha caminhado a passos lentos rumo à revisão de sua própria metodologia, tem sofrido mudanças e as perspectivas são animadoras. Atualmente, vê-

se a discussão acerca das práticas de ensino-aprendizagem de latim e a proposição de novas metodologias para o seu ensino, as quais assimilam os mais recentes estudos acerca de ensino-aprendizagem de línguas - embora tais iniciativas ainda sejam isoladas. Logo, faz-se necessário que diálogos sejam estabelecidos, a fim de que as iniciativas ainda esparsas tornem possível a elaboração e implementação de novos materiais sobre os quais os professores de latim possam se apoiar, tornando-lhes possível aproximar os seus objetivos de aulas com os de seus alunos e promover atividades e exercícios que lhes pareçam significativos.

Referências

ALESINA, Alberto; REICH, Bryony. *Nation-building*. NBER Working Paper, No. 18839. Issued in February 2013, Revised in April 2015. NBER Program(s): POL. Disponível em: <https://scholar.harvard.edu/files/alesina/files/nation_building_feb_2015_0.pdf>. Acesso em 23 de novembro de 2017.

AMARANTE, J. *Latinitas: leitura de textos em língua latina*. Vol. I e II. Bahia, 2015. Disponível em: www.latinitas.ufba.br. Acesso em 09 de maio de 2018.

ANTHONY, Edward. *Abordagem, Método e Técnica*. Revista HELB [História de ensino de línguas no Brasil], Brasília-DF, n. 5, 2011. Disponível em: <http://www.helb.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=187:abordagem-metodo-e-tecnica&catid=1111:ano-5-no-5-12011&Itemid=16>. Acesso em 09 de maio de 2018.

CANTÓ, J. *Los 'grammatici'*: críticos literarios, eruditos y comentaristas. In: CODOÑER, Carmen. *Historia de la Literatura Latina*. Catedra, 1997. p. 741-753.

CONTO, Luana de. *Gramática na antiguidade tardia: Prisciano e sua Institutio denomine et pronomine et verbo*. Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32154/R%20-%20D%20-%20LUANA%20DE%20CONTO_pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 09 de maio de 2018.

COSTA, Francisco Adamy Pereira; COSTA, Francisca Ayanny Pereira. *O ensino de latim na universidade e o papel do docente*. Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 5, n. 1, p. 04-19, jan.-abr. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/viewFile/1070/888>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

DAVIES, Rees. *Nations and National Identities in the Medieval World: An Apologia*. Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis, 2004, 4. Disponível em: <https://www.journalbelgianhistory.be/en/system/files/article_pdf/BTNGRBHC%20%2034%20%202004%20%204%20pp%20567-579.pdf>. Acesso em 23 de novembro de 2017.

FORTES, Fabio da Silva. *Uso, Variação e Norma na Tradição Gramatical Latina*. SIGNUM: Estud. Ling., Londrina, n. 15/2, p. 197-214, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/12543/12088>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

_____, Fabio da Silva. *Sintaxe greco-romana: Prisciano de Cesareia e Apolônio Díscolo na história do pensamento gramatical antigo*. 2012. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270893>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

_____, Fábio da Silva; FREITAS, F. A. S.. *O contato linguístico e cultural entre o grego e o latim: reflexos na constituição da disciplina gramatical em Roma*. Veredas (UFJF. Online), v. 19, p. 3-13, 2015. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2015/06/Texto-1-1.pdf>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

_____, F.; PRATA, P. *O Latim hoje: reflexões sobre cultura clássica e ensino*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

GORDIN, Michael D.. *Scientific Babel: The language of science from the fall of Latin to the rise of English*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

İNAÇ, Hüsamettin; ÜNAL, Feyzullah. *The Construction of National Identity in Modern Times: Theoretical Perspective*. International Journal of Humanities and Social Science, Vol. 3 No. 11; Junho de 2013. Disponível em: <http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_11_June_2013/24.pdf>. Acesso em 23 de novembro de 2017.

JONES, P. V.; SIDWELL, K. C. *Aprendendo latim: textos, gramática, vocabulário, exercícios, tradução e supervisão técnica*. Tradução de Isabella T. Cardoso e Paulo S. de Vasconcellos. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

KALTNER, Leonardo Ferreira. *Latim e ciência: perspectivas na tradução do latim científico*. Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Tradução no 48, 2014. p. 113-135. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/article/viewFile/126/52>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

KUMARAVADIVELU, B. *TESOL Methods: Changing Tracks, Challenging Trends*. TESOL Quarterly, Vol. 40, No. 1, Março de 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40264511?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 09 de maio de 2018.

LAVIOSA, Sara. *Translation and language education: pedagogic approaches explored*. Nova York: Routledge, 2014.

LEITE, Leni Ribeiro. *Latine Loqui: curso básico de latim*. Vitória: EDUFES, 2016. 2 v.

LIMA, Danielle Chagas de. *A Tradução no Ensino/Aprendizagem de Latim: Uma Análise das Diversas Nomeações do Texto Traduzido*. Cad. Trad., Florianópolis, v. 37, n. 3, p. 139-159, Dec. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682017000300139&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 09 de maio de 2018.

LONGO, G. *A abordagem textual no ensino de latim*. Revista ORGANON, v. 29, n. 56, p. 175-188, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124856>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

MARROU, Henri Irene. *História da educação na antiguidade*. São Paulo, SP: EPU, 1990.

MIOTTI, Charlene Martins. *O ensino do latim nas universidades públicas do estado de São Paulo e o método inglês Reading latin: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270897>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

QUEDNAU, Laura Rosane. *Ensino de Latim: Discussão e Propostas*. Cadernos do IL. Porto Alegre, n.º 42, junho de 2011. p. 320-338. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/26057/15244>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

SOUZA CORRÊA, Elisa Figueira de. *A língua materna e a tradução no ensino/aprendizagem de língua não-materna: uma historiografia crítica*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2014. Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24443/24443.PDF>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

_____. *Historiografia crítica sobre o ensino de língua não-materna na Antiguidade*. Principia (Rio de Janeiro), v. 30, p. 51-62, 2015. Disponível em <<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/viewFile/21038/15168>>. Acesso em 09 de maio de 2018.

TEYSSIER, Paul. *História da língua portuguesa*. 2. ed. Tradução de Celso Cunha. São Paulo: Martins, 2014.

VIARO, Mário Eduardo. *A Importância do Latim na Atualidade*. Revista de ciências humanas e sociais, São Paulo, Unisa, v. 1, n. 1, 1999, p. 7-12. Disponível em <http://www.unilago.com.br/download/arquivos/20996/artigo_Mario_Viaro.pdf>. Acesso em 09 de maio de 2018.

Gramática em perspectiva: postulados metodológicos e preparo à compreensão da *ars* da Antiguidade aos nossos dias

Carlos Renato R. de Jesus (UEA)

Introdução

Em seu prefácio ao livro de Oliveira & Quarezemin (2016), o prof. Ataliba de Castilho, um dos maiores linguistas do Brasil, lembra que “nos primeiros seminários de linguística em nosso país o esporte preferido era a malhação da Gramática Tradicional, dadas suas inconsistências, derivadas da falta de teorização sobre as línguas naturais” (*ibid.*, p. 11. Grifo nosso). Não é difícil constatar a afirmação do ilustre linguista. Primeiro porque, de fato, com o advento da ciência linguística no Brasil, nos anos 70, os próprios gramáticos passaram a questionar a “opressão” com que o ensino de língua portuguesa era tratado nos compêndios da época. Tal foi a posição de Evanildo Bechara – certamente o maior gramático tradicional ainda vivo do Brasil – quando, em 1985 escreveu seu opúsculo “Ensino de Gramática: opressão? Liberdade?”, em que, a despeito de manter firme a defesa da norma culta da língua, já alertava para a necessidade de adequação da Gramática Normativa às exigências dos tempos modernos. Pois bem, o fato é que são incontáveis as críticas, na maioria das vezes, pertinentes, é claro, à maneira com que a gramática tradicional era ensinada, construída e difundida, quase sempre de modo afastado da realidade linguística dos falantes. Os anos passaram e, atualmente, a repostas dos linguistas ao que eles tanto criticaram consubstancia-se em um par de dezenas de novos compêndios gramaticais, alguns de grande peso, como alternativa ao ensino considerado “prescritivo e impreciso” da gramática tradicional¹.

1 . Seria injusto e altamente deletério não mencionar, aqui, o monumental trabalho do prof. Castilho (2002) que,

De fato, dado o volume considerado de gramáticas e compêndios didáticos que se propõem a abordar de forma "diferenciada" o ensino de Língua Portuguesa hoje disponíveis no mercado editorial, é justo afirmar que há ainda pouquíssimo, para não dizer insignificante, aparato crítico desse material por parte da Academia.

Por isso, nossa pesquisa, pretende proceder a um estudo crítico acerca das formulações teóricas e didáticas relativas ao conceito, estrutura e finalidades da Gramática, desde suas origens, com os gregos e romanos antigos, passando pela sua sistematização, em Língua Portuguesa, durante a Idade Média, até sua reformulação, na contemporaneidade brasileira, feita pelos gramáticos e linguistas que dela se ocupam, momento atual de nossas leituras. Assim, na primeira etapa, com abordagem metodológica eminentemente bibliográfica, averiguaremos a composição de alguns aspectos mais pertinentes das primeiras gramáticas greco-romanas, prestando especial atenção às motivações de sua criação, estruturação e finalidade. Obviamente, por apresentarem um volume de textos significativamente amplo, nossa abordagem será pontual, enfatizando apenas os elementos que possam ser retomados e reencontrados nas gramáticas dos séculos seguintes, ou seja: as partes do discurso, as classes de palavras, a nomenclatura adotada, os conceitos encontrados, a concepções sintáticas e as constatações linguísticas mais pertinentes e recorrentes.

Nesse percurso, esperamos encontrar subsídios para uma definição de gramática que encontre correspondência com sua invenção entre gregos e que possibilite a discussão acerca de sua relação com a alcunha de "tradicional", imputada por determinada vertente de ensino e que é tão combatida hodiernamente, talvez de modo improcedente.

Apoiamo-nos fundamentalmente nos trabalhos, traduções e estudos já realizados acerca das principais gramáticas antigas e medievais, de alguma forma relacionadas à configuração das gramáticas de língua portuguesa. Em outras palavras, tencionamos utilizar a contribuição valiosa de tais estudos para a sistematização dos postulados teórico-metodológicos que as circunscrevem. Para isso, conforme advertimos acima, dividimos nossa pesquisa em duas etapas. A primeira corresponde à investigação mais histórica e sedimentar da formulação gramatical entre os gregos e romanos (de Dionísio, o Trácio – séc II a.C., até o séc. IV com Mario Vitorino e Donato) e as mais importantes gramáticas da Idade Média, a saber, a *Gramática de Port-Royal* (1660) e da *Grammatica da Lingoagem Portuguesa*, de Fernão de Oliveira, publicada em 1536. Somente na segunda etapa da pesquisa é que adentraríamos mais diretamente nas questões relativas à gramática contemporânea, sua formulação e propostas didáticas.

1. Fundamentos para a descrição da *ars* no Brasil

Esta proposta de pesquisa visa não apenas compreender a estruturação didática das gramáticas do português brasileiro (tradicionalistas ou linguistas) atualmente em circulação, ou debruçar-se sobre os fundamentos que sustentam sua proposta de formulação. Pretendemos, antes de tudo, mapear as bases de sua criação, buscado contextualizar e compreender

desde a década de 80, vem pesquisando e descrevendo o português culto falado no Brasil.

criticamente, sem anacronismos ou reducionismos, a forma e os objetivos de sua formulação, desde as primeiras gramáticas do mundo ocidental, entres gregos e romanos (Dionísio o Trácio; Varrão; Donato; Prisciano; Quintiliano), passando pela Idade Média, com Fernão de Oliveira (1507-1581) e João de Barros (1496- 1570) até a contemporaneidade brasileira, com ênfase nas mais recentes edições e reedições de tais compêndios. Fundamentarão as duas primeiras etapas (época antiga e medieva) os trabalhos de Conto (2011), Abaurre & Pfeiffer (2009), Dezotti (2011), Fortes (2012; 2014), Keil (2009), Leite (2007), Poggio (2002), Ruy (2006), Simões (2013), Marcotulio *et al.* (2018), Victorinus (2009). Com essa incursão, acreditamos que teremos as bases necessárias para avançar na compreensão da gramática contemporânea em seus procedimentos e vinculações.

O atual quadro editorial brasileiro nos faz perceber que não basta começar o estudo crítico dessas gramáticas sem antes proceder a um estudo também crítico da história da gramática, afinal,

a tradição gramatical luso-brasileira naturalizou a doutrina gramatical greco-romana que a fundamenta – importando, de “modo protocolar” (Borges Neto, 2013), seu aparato descritivo e taxionômico –, bem como a própria norma linguística (ideal) que ela prescreve, que passa a ser confundida com a “Língua Portuguesa”, com letras maiúsculas, representada de modo homogêneo, sem variação, ou mesmo a partir de uma imagem heterogênea, mas com usos devidamente hierarquizados. (VIEIRA, 2018, p. 237)

Mesmo as gramáticas linguistas

ora se afastam, ora se aproximam da tradição gramatical, pois, embora concordem que os fundamentos teóricos e taxonômicos da tradição não são suficientes, em geral não o substituem por um paradigma teórico-metodológico claro e muitas vezes **naturalizam o aparato descritivo da tradição**. (id., *ibid.*, p. 242)

Ocorre, então, que, de um lado, encontramos a forte herança gramatical greco-romana a embasar e configurar – talvez de modo demasiadamente emulativo – a gramática tradicional contemporânea e, de outro, as novas gramáticas linguísticas, as quais nem sempre atendem “às demandas ordinárias de um livro de gramática” (*id.*, *ibid.*), sem esquecer o fato de que a gramática, a tradicional, já vem sendo objeto de estudos e, principalmente, críticas – e não das mais condescendentes –, há quase, pelo menos, 50 anos. Em poucas palavras a preocupação em teorizar sobre a concepção de gramática já existe e é bastante produtiva. Mas as referências à base histórica e pioneira que a constituiu e a criou é exígua. Para discutir essa problemática em nossa pesquisa, ou seja, os parâmetros histórico-metodológicos que delinearam a concepção de gramática ocidental, com ênfase ao material em língua portuguesa, serão fundamentais os trabalhos de Vieira (2018), já citado, e ainda Neves (2012, 2002; 2005 [1987]), Auroux (2009), Paveau & Sarfati (2006), Valente (2015), Mounin (1970), Cavaliere (2014), entre outros.

Nossa abordagem será, insistimos, muito pontual, mas, ao mesmo tempo, ampla, ainda que panorâmica, visto que, para a análise dos fenômenos gramaticais propriamente ditos, debruçar-nos-emos sobre todas as partes do sistema gramatical: os sons e letras (fonologia), as palavras (morfologia) e suas relações entre si (sintaxe). Não será esquecida a questão estilística e argumentativa, isto é, textual. Para essa etapa, serão imprescindíveis os

trabalhos de Vieira & Brandão (2014), Valente & Pereira (2011), Perini (2002a; 2002b), Neves (2013), entre outros, sempre em vista do estudo das relações diacrônicas, historicamente delimitadas ou não, dos fenômenos gramaticais.

Por fim, entendemos que o trabalho de crítica das novas gramáticas não pode ser feito de forma irresponsável ou descontextualizada. Por isso, o trajeto investigativo aqui proposto, não abrirá mão de levar em conta, no processo analítico da pesquisa, as propostas já elaboradas por renomados linguistas, que visam à construção de uma gramática nos termos de uma teoria funcionalista, ou seja, “uma teoria da organização gramatical das línguas naturais que procura integrar-se em uma teoria global da interação social” (NEVES, 2018a, p. 15), que leva em conta, precisamente, as **funções** dos termos de determinada língua. Nessa perspectiva, vale a pena lembrar que, em português, temos propostas como a de Neves (2011c), além de mais de uma dezena de livros que procuram alinhar as teorias linguísticas – funcionalista ou não – seja à prática de ensino de língua materna em sala de aula, seja à teorização de novos postulados para o desenvolvimento de novas gramáticas, sob novas diretrizes que não aquela mais tradicional, ou ainda a questões de cunho puramente didáticos. É o caso de Antunes (2014), Avelar (2017), Borba (1996), Bortoni-Ricardo (2014), Mattos (2010), Neves (2011a; 2003; 2011b; 2010; 2013; 2018b), Vieira & Brandão (2014), Uchoa (2016), Oliveira & Querezemim (2016), entre outros. Algumas propostas são bem recentes e, diríamos, ousadas (mas sem dúvida interessantes), como é o caso de Carvalho (2017) e Charaudeau (2015).

Como se vê, o grande e variado quadro teórico a ser inquirido exigirá grande esforço de sistematizar e discernir com clareza as fontes relevantes, a fim de elucidar novos caminhos para o ensino e aprendizagem da língua portuguesa, particularmente no contexto da formação de professores, da pesquisa linguística e da prática consciente da linguagem em usuários autônomos de nosso idioma.

2. Algumas inferências preliminares

Para fins metodológicos, podemos dividir essa produtividade editorial, de imediato, em dois grupos. No **primeiro grupo**, encontram-se as gramáticas linguísticas, por assim dizer, e, para citar apenas as mais recentes e conhecidas, podemos lembrar as obras de Azeredo (2010), Bagno (2012), Castilho (2014), Neves (2011c, 2018c) e Perini (2010). Esses autores, todos eles, são reconhecidos linguistas e profundos estudiosos da língua. Mas ainda é preciso entender de que modo suas respectivas gramáticas dialogam com as gramáticas ditas tradicionais, que chamarei de **segundo grupo**, e que ainda são publicadas e reeditadas sucessivamente. Nesse grupo, podemos enquadrar, Bechara (2009, em sua 37^a edição), Cunha & Cintra (2016, 7^a edição), Lima (2010, 27^a edição) e até linguistas, como é o caso de Haug (2015), que se ocupou de publicar uma intensa gramática de cunho tradicional, bastante completa e muito lúcida no que concerne à proposta que pretende desenvolver.

No que cabe ao primeiro grupo, qual a base teórica de sua proposta? Qual sua proposta didática? Quais são seus fundamentos históricos?

Quanto ao segundo grupo – até onde se sabe ainda muito recorrente nas escolas de ensino fundamental e médio (VIEIRA, 2018, p. 12) –, o que

apresenta de novo? Como responde às crescentes e importantes teorias linguísticas que, hoje mais do que nunca, apresentam complexos e rigorosos mecanismos epistemológicos para explicar todas as manifestações da língua em uso?

Tais questionamentos constituem as motivações para o desenvolvimento desta pesquisa. Com efeito, precisamos discutir a forma com que esses compêndios (seja do 1º seja do 2º grupo)² viabilizam o que Possenti (1996, p. 22) chama de “processo gramatical produtivo”, bem como a maneira com que lidam com questões teóricas, já que, segundo Neves (2012, p. 32), são “questões que também a ciência linguística instituiu como bandeira de direcionamento das reflexões”. Haveria, ainda, contudo, um elemento imprescindível para a necessidade avaliar, nos compêndios gramaticais, sua estrutura e suas bases teóricas: os fundamentos históricos. Ou seja, se é verdade que iniciativas semelhantes à aqui proposta já ocorrem em outras regiões do país – tanto por parte dos escritores quanto por parte dos leitores (FARACO & VIEIRA, 2016; NEVES & NASSEB-GALVÃO, 2014) –, onde a preocupação com esse cenário editorial de acelerada e concomitante efervescência recrudescer, resta a preocupação de verificar de que forma tanto as gramáticas linguistas, quanto as tradicionais lidam com princípios originais e circunstanciais com que foram formuladas (ou criadas) pelos antigos gregos e romanos.

Considerações finais

Acreditamos que a proposta que aqui apresentamos pode contribuir para a elucidação dos eventuais problemas pedagógicos que muitas vezes advêm da falta de clareza e criticidade no uso dos manuais que pretendem dar conta de ensinar aos jovens da educação básica nossa *lingua mater*. Mais do que isso, o crivo da universidade, especificamente o das licenciaturas em língua portuguesa, ainda não obteve o nível esperado de estudos e análises que ajudem o estudante de Letras e futuro professor de português a ser inserido no mercado de trabalho onde tal questão ferve, com o discernimento claro, rigoroso, amplo e diacrônico do que realmente está se apresentando aos estudantes na sala de aula. Com isso, não apenas a sociedade é favorecida com esse empenho, mas também a própria ciência Linguística que, através da autocrítica, pode reformular seus posicionamentos e transformar-se em função das demandas que o próprio falante (aprendiz ou usuário da língua) impõe.

Esperamos produzir, ao final da pesquisa, um estudo crítico apurado acerca das concepções, teorias, motivações, estrutura e funcionamento das gramáticas no contexto de suas formulações e aparecimento, bem como fornecer subsídios sólidos para a compreensão ampla do ensino da língua portuguesa em seu aspecto gramatical. Pretendemos, ainda, desmitificar determinados posicionamentos acerca do que vem a ser “ensino tradicional” de língua, muitas vezes tomado pejorativamente sem levar em consideração os verdadeiros objetivos da gramática, confundindo o termo e suas implicações com o que mais propriamente poderia ser denominado de “normativo”. Nessa

2 . Haveria, ainda, um outro grupo de publicações que ou são claramente uma mendaz “nova roupagem” dos velhos preceitos gramaticais tradicionais (JUNIOR & TELES, 2008; SHUMACHER, 2013), ou então ainda carentes de uma revisão crítica cuidadosa, a fim de saber em que grupo se encaixariam (ABREU, 2003; 2018).

perspectiva, esta pesquisa espera estabelecer parâmetros seguros para o discernimento crítico e rigoroso do muito que vem sendo produzido em termos de ensino gramatical e teorias linguísticas.

Referências

ABAURRE, M. Bernadete; PFEIFFER, Cláudia; AVELAR, Juanito (Orgs.). *Fernão de Oliveira: um gramático na história*. Campinas: Pontes, 2009.

ABREU, Antônio Suarez. *Gramática integral da língua portuguesa: uma visão prática e funcional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

_____. *Gramática mínima: para o domínio da língua padrão*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ANTUNES, Irndé. *Gramática contextualizada: limpando o "pó das ideias simples"*. São Paulo: Parábola, 2014.

AUROUX, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. Trad. de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

AVELAR, Juanito Ornelas de. *Saberes gramaticais: formas, normas e sentidos no espaço escolar*. São Paulo: Parábola, 2017.

AZEREDO, José Carlos. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

BAGNO, Marcos. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2012.

BECHARA, Evanildo. *Ensino da Gramática: Opressão? Liberdade?* São Paulo: Editora Ática, 1985.

_____. *Moderna gramática portuguesa*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BORBA, Francisco S. *Uma gramática de valências para o português*. São Paulo: Ática, 1996.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris et al. (Orgs.). *Por que a escola não ensina gramática assim?* São Paulo: Parábola, 2014.

CARVALHO, Dannel da Silva (Org.). *Traços-Phi: contribuições para a compreensão da gramática do português*. Salvador: EDUFBA, 2017.

CASTILHO, Ataliba Teixeira (Org.). *Gramática do português falado*. 4ª ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002. 7 vol.

_____. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
CAVALIERE, Ricardo. *A gramática no Brasil: ideias, percursos e parâmetros*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. Para uma gramática do sentido numa perspectiva didática. In: VALENTE, André C. (Org.). *Unidade e variação na língua portuguesa: suas representações*. São Paulo: Parábola, 2015. pp.244-270.

CONTO, Luana de. *Gramática na antiguidade tardia: Prisciano e sua INSTITUTIO DE NOMINE ET PRONOMINE ET VERBO*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, São Paulo. São Paulo, p. 117. 2011.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DEZOTTI, Lucas Consolin. *Formação de palavras – livro VIII da gramática de Varrão*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 186. 2011.

FARACO, Carlos Alberto; VIEIRA, Francisco Eduardo. *Gramáticas brasileiras: com a palavra, os leitores*. São Paulo: Parábola, 2016.

FORTES, Fábio da Silva; MIOTTI, Charlene M. *Cultura clássica e ensino: uma reflexão sobre a presença dos gregos e latinos na escola*. Organon. (UFRGS), v. 29, p. 20-37, 2014.

_____. *Sintaxe greco-romana: Prisciano de Cesareia e Apolônio Díscolo na história do pensamento gramatical antigo*. Tese (Doutor em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 406. 2012.

HAUY, Amini Boainain. *Gramática da língua portuguesa padrão: com comentários e exemplários*. São Paulo: EDUSP, 2015.

HENRIQUES, Claudio Cezar. *Nomeclatura Gramatical Brasileira: 50 anos depois*. São Paulo: Parábola, 2009.

JUNIOR, Celso Ferrarezi; TELES, Iara Maria. *Gramática do Brasileiro: uma nova forma de entender a nossa língua*. São Paulo: Globo, 2008.

KEIL, Heinrich [ed.]. *Grammatici Latini*. Leipzig: Teubner, 1855-1880 [repub. Hildesheim: Olms, 2009]. Vol. VI.

LEITE, Marli Quadros. *O nascimento da gramática portuguesa: uso & norma*. São Paulo: Humanitas/Paulistana, 2007.

LIMA, Rocha. *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. 27ª ed. São Paulo: José Olympio, 2010.

MARCOTULIO, Leonardo Lennertz *et alii*. (Orgs.). *Filologia, história e língua: olhares sobre o português medieval*. São Paulo: Parábola, 2018.

MATEUS, M. H. M., *et al*. *Gramática da língua portuguesa*. 5ª ed. revista e aumentada. Lisboa: Caminho, 2003.

MATTOS, Maria Augusta de (Org.). *Gramática em questão*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

MOUNIN, Georges. *Histoire de la linguistique: des origines au XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática passada a limpo: conceitos, análises e parâmetros*. São Paulo: Parábola, 2012.

_____.; CASSEB-GALVÃO, Vânia Cristina (Orgs.). *Gramáticas contemporâneas do português: com a palavra os autores*. São Paulo: Parábola, 2014.

_____. *A gramática: história, teoria e análise, ensino*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *A vertente grega da gramática tradicional*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005 [1987].

_____. *Ensino de língua e vivência de linguagem: temas em confronto*. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. *Gramática de usos do português*. 2ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011c.

_____. *A gramática do português revelada em textos*. São Paulo: Editora da UNESP, 2018c.

_____. Gramática e ensino: de quando facilitar complica. In: DAHLET, V. (coord.). *Ciências da linguagem e didática das línguas*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011a, p. 259-284.

_____. *Gramática funcional: interação, discurso e texto*. São Paulo: Contexto, 2018a.

_____. *Gramática na escola*. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2018b.

_____. *Que gramática estudar na escola*. São Paulo: Contexto, 2003.

_____. *Texto e gramática*. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. Uma visão da gramática na vivência da linguagem. *Revista Estudos Linguísticos*. São Paulo, 40 (1), p. 143-152, 2011b.

OLIVEIRA, Roberta Pires de; QUAREZEMIN, Sandra. *Gramáticas na escola*. Petrópolis: Vozes, 2016.

PAVEAU, Marie-Anne & SARFATI, Georges-Élia. *As grandes teorias da linguística: da gramática comparada à pragmática*. São Paulo: Claraluz, 2006.

PERINI, Mário A. *Gramática descritiva do português*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2002a.

_____. *Estudos de gramática descritiva: as valências verbais*. São Paulo: Parábola, 2002b.

_____. *Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2010.

POGGIO, Rosauta Maria Galvão Fagundes. *Processos de gramaticalização de preposições do latim ao português: uma abordagem funcionalista*. Salvador: EDUFBA, 2002.

POSSENTI, Sírio. *Por que (não) ensinar gramática na escola*. Campinas: Mercado de Letras/ABL, 1996.

RUY, Maria Lucília. *Arte menor e Arte maior de Donato: tradução, anotação e estudo introdutório*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 110. 2006.

SHUMACHER, Cristina A. *Uma gramática intuitiva: liberte-se das regras e tome posse da língua que você fala*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

SIMÕES, Vivian Carneiro Leão. *Qvod erat demonstrandum: os Exempla no discurso gramatical de Mário Vitorino e Élio Aftônio*. 2013. 188 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122095>>.

UCHOA, Carlos Eduardo Falcão. *O ensino de gramática: caminhos e descaminhos*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016.

VALENTE, André C. (Org.). *Unidade e variação na língua portuguesa: suas representações*. São Paulo: Parábola, 2015. pp.244-270.

_____.; PEREIRA, Maria Teresa G. (Orgs.). *Língua Portuguesa: descrição e ensino*. São Paulo: Parábola, 2011.

VICTORINUS. *Marii Victorini Artis Grammaticae Libri IIII*. In: KEIL, H. (KEILII, H). *Grammatici Latini*, vol. VI: *Scriptores Artis Metricae*. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 2009, 6 v.

VIEIRA, Francisco Eduardo. *A gramática tradicional: história crítica*. São Paulo: Parábola, 2018.

VIEIRA, Sílvia Rodrigues; BRANDÃO, Sílvia Figueiredo. *Ensino de Gramática: descrição e uso*. São Paulo: Contexto, 2014.

Narrativas pedagógicas e formação de professores: relatos do Curso PARFOR Pedagogia/UEA

Jane Lindoso Brito (UEA)
Meire Terezinha Silva Botelho de Oliveira (UEA)

Introdução

Este artigo foi elaborado a partir da experiência vivida pelas autoras enquanto coordenavam o curso de Pedagogia/PARFOR durante o acompanhamento dessa formação no período de três anos, 2016 a 2018, vivenciando processo de formação dos acadêmicos do curso de primeira graduação de Pedagogia ofertado nos municípios de Alvarães, Autazes, Manaus, Manacapuru, Marã e Parintins. Plano Nacional de Formação de Professores para a Educação Básica (PARFOR), é um programa emergencial e tem como objetivo, induzir e fomentar a oferta de educação superior, gratuita e de qualidade, para professores em exercício na rede pública de educação básica.

As discussões que compõem o presente artigo foram constituídas a partir do movimento teórico-metodológico orientado pelo projeto político pedagógico do curso especificamente no componente curricular de Pesquisa e Prática Pedagógica I e II que dialogam com os demais componentes curriculares tendo as narrativas enquanto método de investigação que potencializa e traduz as concepções dos diversos saberes dos professores alunos em sua formação continuada que apresenta como trabalho de conclusão de curso um Memorial que versa sobre pontos relevantes de trajetória de vida, estudantil, acadêmica e profissional, sendo este de caráter descritivo e analítico.

Na tentativa de alcançar o objetivo de compreender a trajetória de formação dos professores alunos dos municípios citados acima, recorreremos as narrativas registradas no trabalho de conclusão de curso no intuito de historicizar a riqueza desses relatos, pois a narrativa potencializa um

processo de reflexão pedagógica que permite aos seus autores compreender causas e consequências de suas ações ou de acontecimentos, circunstâncias etc. de um passado remoto ou recente e, se for o caso, criar novas estratégias pedagógicas a partir de um processo de reflexão, ação e nova reflexão.

Relatos a partir das narrativas nos fizeram conhecer as percepções dos licenciados pelo PARFOR sobre o que representa uma formação superior em suas histórias de vida, as experiências que marcaram o percurso de formação e as implicações para atuação como professores.

Esse recurso literário, oportuniza a construção e reconstrução das histórias pessoais, profissionais revelando que os professores em formação continuada apresentam um considerável desenvolvimento profissional quando descrevem cronologicamente e assim conseguem ter um maior conhecimento sobre causas e consequências de suas ações pedagógicas a partir dessas reflexões. Escrever faz parte do desenvolvimento profissional do professor a partir da compreensão de que essa formação perpassa pelo processo reflexivo e crítico sobre a prática educativa. Ao considerar esses escritos como objeto de reflexão é conceber que a escrita de si, por ser uma escrita autobiográfica, constitui-se em um momento ímpar que desenvolve a competência interpretativa e reflexiva sobre e também sobre o cotidiano escolar.

Estudos mostram que o ato de escrever narrativas ou narrar episódios de suas aulas revelam aprendizagens da docência extremamente significativas para os professores (NÓVOA, 1992; NÓVOA, BUENO et al., 2006; MIZUKAMI, TARDIF, 1991; REIS, 2008; JOSSO, 2004 entre outros). O ato de escrever exige (re) elaboração e (re) significação do pensamento pela própria estrutura do ato de escrever que possibilita uma formulação mais elaborada das ideias do que a comunicação oral. No ato de narrar fatos vividos durante anos de atividade docente há presente uma carga emotiva intensa, pois o memorial reflete sobre momentos decisivos de mudanças, de frustrações, de perdas e de transformações etc. Fonseca (2009), afirma que: "falando delas, das nossas experiências, das nossas oportunidades, das nossas escolhas, estamos refletindo sobre as mesmas e, conseqüentemente, estamos crescendo pessoal e profissionalmente"

Elas também possibilitaram a construção de diversos olhares, fruto de um processo constante de reflexão e reconstrução dos fatos vivenciados, que contribuíram para o desenvolvimento pessoal e profissional. Tomando Gauthier e colaboradores (1998) como referência, podemos dizer que, ao produzir as narrativas escritas, os professores alunos do curso de Pedagogia/PARFOR da Universidade do Estado do Amazonas participantes desta pesquisa tornaram públicos seus saberes que, em primeira instância, eram pessoais e particulares, e, com isso, contribuíram para abertura de debates e o suscitar de outras reflexões.

1. Compreendendo as narrativas construídas pelos professores alunos no processo da formação continuada

A narrativa como instrumento de pesquisa busca um olhar mais reflexivo das experiências do professor, podendo estabelecer, entre a narrativa e a experiência, uma relação dialética que requer:

Parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24).

As narrativas escritas pelos professores permitiram ouvir sua voz; eles são atores e autores de sua própria história, que podem ser ouvidas, lidas e compartilhadas. Entendemos que as narrativas "provocam mudanças na forma como as professoras compreendem a si próprias e aos outros e, por esse motivo, são, também, importantes estratégias formadoras de consciência numa perspectiva emancipatória" (CUNHA, 1997, p. 01). Considerando estas questões, transcrevemos as seguintes narrativas:

Professor 1: Durante a formação continuada, os desafios foram vistos como importantes para o autodesenvolvimento profissional dos professores/alunos. Assim sendo, é de práxis aos docentes que se sintam responsáveis pela produção do saber de seus discentes. E por meio das teorias vivenciadas durante o curso de Pedagogia possibilitou-nos uma reflexão de que ensinar não é apenas transmitir conhecimento, e sim, possibilitar aos alunos condições necessárias para sua autonomia.

Professor 2: Partindo dessa ideia, sinto-me no dever de estarem sempre em constantes buscas de novos conhecimentos, sempre aberta para as reflexões, discussões e mudanças no que se refere à educação dos alunos e principalmente com os que apresentam necessidades educacionais especiais. Trabalho com alunos cegos do ensino fundamental. Acredita-se que a partir de agora, com a formação pessoal profissional e acadêmica, adquirida pelo curso de pedagogia - UEA, PARFOR, pretende-se dar continuidade as pesquisas acadêmicas dentro da modalidade de Educação Especial, concluindo assim o tão almejado doutorado, pois o educador é um eterno pesquisador e formador de opiniões.

Professor 3: Em 2000, fui contratada pela SEMED, para trabalhar na Escola Ana Sena Rodrigues, localizada no bairro Novo Israel, na zona norte, numa turma de 2ª série e na parte da tarde com 1ª série, trabalhei os dois horários nesta escola, não tinha noção como ministrar aula para crianças de sete e oito anos, não sabia preencher diário, fazer parecer descritivo, não sabia o significado da palavra ensino aprendizagem. Quando chegava em casa, ficava pensando como faria para que os meus alunos aprendessem a ler e a escrever, se eu mesma não sabia nada sobre a minha prática em sala de aula.

Passos (2009, p. 114) afirma que o exercício de escrita contribui significativamente na formação dos professores, pois os faz pensar sobre os desafios que enfrentam no cotidiano de suas práticas. No processo de descrever as experiências há um afastamento da situação narrada. As falas revelam o processo da análise, da reflexão na medida em que os pensamentos e os sentimentos são organizados para registro. São realidades percebidas por cada um de modo bem particular, cheia de sentidos e significados a partir do referencial teórico próprio da formação de cada professor, questões culturais também estão implícitas e grupo social a que pertencem. As representações nos permitem decodificar e interpretar as situações que vivemos. Para Vygotsky (1979), os produtos culturais como a linguagem e outros sistemas simbólicos são os mediadores nas nossas representações da realidade. Os nossos filtros interpretativos nos permitem apropriarmo-

nos dessa realidade e agirmos sobre ela utilizando, por vezes, modelos que antecipam o comportamento dos outros.

A reflexão e a (re)significação compõem o que "seria um processo pelo qual produzimos (novos) significados e (novas) interpretações sobre o que sabemos, dizemos e fazemos". Na produção de novos significados é que as falas dos acadêmicos denotam comprometimento com a ética do pensar e do agir. Dentre as inúmeras e incontáveis maneiras de inferir as realidades educacionais exaradas nas narrativas dos trabalhos de conclusão de cursos que apresentam resultados educacionais insatisfatórios na aprendizagem dos educandos ressaltamos o interesse desses professores em prosseguirem na formação continuada.

Esse programa atende professores que estão anos no exercício do magistério com formação em magistério e/ou outra formação inadequada para atuar em sala de aula como professor da educação infantil e anos iniciais do ensino fundamental.

As narrativas como prática de formação trazem aproximação das memórias e das trajetórias de aprendizagens da docência e de suas necessidades profissionais, como Souza (2010, p. 17) enfatiza a importância da narrativa: ao narrar, "o sujeito toma consciência de si e de suas aprendizagens experienciais quando vive, simultaneamente, os papéis de ator e de investigador da sua própria história".

Nessa tomada de consciência, as falas abaixo evidenciam de que no decorrer do processo de formação reconhecem que a qualificação advinda da formação tecnicista ainda não é satisfatória diante de realidades impostas pelo atual sistema educacional por uma política educacional que orienta práticas pedagógicas centradas no processo de aprendizagem mediada por abordagens cognitivistas, onde devemos induzir e conduzir os estudantes pensar e construir conhecimentos.

Professor 4: Durante o curso do magistério em 1989, precisamente nas aulas de didática e psicologia é que passei a me interessar pela docência. Em 1989. No início do terceiro ano do magistério, ainda como estagiária, tive minha primeira experiência profissional, trabalhando meu primeiro dia, nesta escola jamais esquecerei, era uma turma multisseriada em que os alunos traziam consigo as marcas da exclusão: preconceitos, baixa autoestima e concepção de se mesmo muito diminuída. Não acreditavam em sua capacidade para aprender. Foi muito desafiador. As classes Multisseriadas são uma forma de organização de ensino na qual o professor trabalha, na mesma sala de aula, com várias séries do Ensino Fundamental simultaneamente, tendo de atender a alunos com idades e níveis de conhecimento diferentes. Tive muitas dúvidas, medos, angústias e vontade de desistir da turma, mas, por outro lado percebia que os alunos precisavam de mim, eu sentia necessidade de dar-lhes atenção e demonstrar respeito, carinho pelos mesmos. Eles eram apáticos e reprimidos.

Professor 5: Diante das experiências e pesquisas acerca da prática pedagogia no campo de estudo, concluo que obtive um grande aprendizado quanto à teoria e prática, o fazer pedagógico, o papel do docente quanto à mediação da aprendizagem, pois o professor deve mediar o aprendizado, considerar as experiências do aluno, pude vivenciar experiências e ter um novo olhar quanto a minha atuação enquanto educadora na sala de aula. Os componentes curriculares de psicologia do desenvolvimento e da aprendizagem contribuiu muito para que minhas práticas pedagógicas fossem reformuladas. Comecei a entender que modelos educacionais tradicionais não mais atenderiam a realidade da sociedade capitalista que exige formarmos alunos ativo, pró ativos e interativos.

Essas falas exprimem experiências de aprendizagem que foram ganhas ao longo da vida e expressas no texto narrativo. Podemos assim afirmar, que a escrita da narrativa, portanto, constitui-se numa aprendizagem experiencial, ao colocar o sujeito numa prática subjetiva e intersubjetiva do processo de formação, porque congrega e carrega experiências diferentes e diversas, a partir das próprias escolhas, das dinâmicas e singularidades de cada vida. Os professores ao narrarem as experiências profissionais há um processo de reflexão sobre um maior conhecimento sobre si próprio e como suas atitudes afetam o próximo passando a ter um maior conhecimento sobre seus limites e possibilidades pessoais e profissionais e a partir desses conhecimentos redefinir modos de ser e agir.

Reis (2008) lembra que as histórias geralmente narram sobre o desenvolvimento de uma ação desencadeada por uma situação de conflito real ou imaginária. A narrativa é um recurso expressivo para inventariar as tensões e os conflitos vividos pelos protagonistas e a forma como os conflitos foram superados. Para Reis (2008)

Os professores, quando contam histórias sobre algum acontecimento do seu percurso profissional, fazem algo mais do que registrar esse acontecimento; acabam por alterar formas de pensar e de agir, sentir motivação para Narrativas: contribuições para a formação de professores, para as práticas pedagógicas e para a pesquisa em educação modificar as suas práticas e manter uma atitude crítica e reflexiva sobre o seu desempenho profissional. Através da construção de narrativas os professores reconstróem as suas próprias experiências de ensino e aprendizagem e os seus percursos de formação. Desta forma, explicitam os conhecimentos pedagógicos construídos através das suas experiências, permitindo a sua análise, discussão e eventual reformulação. A redação de relatos sobre as suas experiências pedagógicas constitui, por si só, um forte processo de desenvolvimento pessoal e profissional ao desencadear, entre outros aspectos: a) o questionamento das suas competências e das suas ações; b) a tomada de consciência do que sabem e do que necessitam de aprender; c) o desejo de mudança; e d) o estabelecimento de compromissos e a definição de metas a atingir. (REIS, 2008, p. 18).

Concordando com Reis (2008), as narrativas potencializam um processo de reflexão pedagógica que permite aos seus autores compreender causas e consequências de suas ações ou de acontecimentos. Nóvoa (1992) também acrescenta que nesse processo de reflexão os professores percebem que no processo da formação há uma integração de saberes científicos, pedagógicos, teóricos e práticos, que contribuem para que o mesmo se identifique como agente ativo da própria formação. Nesse contexto, afirmamos que resultados satisfatórios de saltos qualitativos foram alcançados a partir dessa formação a partir das mudanças estratégicas das práticas pedagógicas conduzidas e induzidas pelo processo reflexivo e crítico.

O desenvolvimento profissional do professor, é concebido através de um processo reflexivo e crítico sobre sua prática educativa. Essa é potencializado pelo movimento de escrita na medida em que esta exige (re) elaboração e (re)significação do pensamento pela própria estrutura do ato de escrever. que possibilita uma formulação mais acurada das ideias do que a comunicação oral.

As narrativas mostraram que o professor aluno, assim designados no Projeto Político Pedagógico do Curso de Pedagogia, melhoraram a forma de se expressarem. Dando ao outro a possibilidade de compreender seus

pensamentos e ideias, a partir do registro de suas experiências. É inegável o papel autoformador desse instrumento pelo fato dos professores produzirem conhecimento e compartilhar através do registro. Outro trecho da fala do:

Professor 6: Procurei me preparar cuidadosamente e aprofundar os conhecimentos que iam surgindo ao longo de cada regência. Assim eu ia adquirindo experiência. Quando eram realizados os encontros pedagógicos e planejamentos na escola só aumentava o aprendizado a partir de então observou-se que a importância que a educação tem na vida de uma criança é algo indescritível que só o tempo vai te dá essa resposta.

Professor 7: Afirma, mudei de maneira significativa a forma e a maneira de preparar minhas aulas. Sempre procurava construir materiais didáticos que atendessem os objetivos propostos do plano de aula. Passei a dá maior atenção no alcance dos resultados de aprendizagem. Os estágios a construção do instrumento de pesquisa com o acompanhamento e as orientações do professor me proporcionou olhar de forma diferente a sala de aula.

Nesta perspectiva, a trajetória de vida narrada demonstra a condição do contexto no qual o profissional está inserido e como a ato de registrar obriga à reflexão e/ou ação, conforme a fala do professor, onde o mesmo tece comentários sobre suas dificuldades concernentes aos aspectos metodológicos e busca mudanças a partir de suas reflexões. Dessa forma, "potencializa-se nas reflexões e perguntas do presente, em função das aprendizagens, saber-fazer e conhecimentos implicados na transformação e autotransformação do sujeito em formação" (SOUZA; ABRAHÃO, 2006, p. 142).

Freire (1996), também afirma que o ensino é visto como criação de possibilidades de aprendizado, de partilha e de construção:

É preciso, sobretudo, e aí já vai um destes saberes indispensáveis, que o formando, desde o princípio mesmo de sua experiência formadora, assumindo-se como sujeito também da produção do saber, se convença definitivamente de que ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção. (FREIRE, 1996, p. 22).

O ensinar e aprender no processo formativo do PARFOR consolida a fala de Freire (1996) onde a carreira docente permite a percepção de que o professor também precisa aprender para ensinar, precisa conhecer seus alunos e a escola para propor atividades que partam do contexto de vivência dos alunos e da realidade por eles conhecida. Um aprendizado contínuo, mútuo, em transformação e criação coletiva

Ensinar inexistente sem aprender e vice-versa e foi aprendendo socialmente que, historicamente, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar. Foi assim, socialmente aprendendo, que ao longo dos tempos mulheres e homens perceberam que era possível – depois, preciso – trabalhar maneiras, caminhos, métodos de ensinar. Aprender procedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender. Não temo dizer que inexistente validade no ensino de que não resulta um aprendizado em que o aprendiz não se tornou capaz ou de refazer o ensinado, em que o ensinado que não foi aprendido não pode ser realmente aprendido pelo aprendiz (FREIRE, 1996, p. 23-24).

E acrescenta:

Saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção. Quando entro em uma sala de aula devo estar sendo um ser aberto a indagações, à curiosidade, às perguntas dos alunos, a suas inibições; um ser crítico e inquiridor, inquieto em face da tarefa que tenho – a de ensinar e não a de transferir conhecimento." (FREIRE, 1996, p. 47).

A vivência no cotidiano da escola e efetivamente o contato com os alunos possibilita o diálogo, a partilha, a construção de saberes no coletivo, com a participação das crianças na construção de sua própria identidade e formação. Foi o que disse Professor 7: "O cotidiano da escola como professor de muitos anos na rede de ensino da educação básica me oportunizou a busca de muitos saberes até por que há uma precarização na minha formação. Aprendo muito com meus alunos. Quero sempre está aberto para o conhecimento. Essa formação acrescentou outros saberes."

Considerações finais

Os memoriais registraram experiências e trajetórias significativas acerca das diferentes dimensões que moldam aspectos da identidade docente.

As narrativas registraram contexto da vida, bem como o trabalho docente e experiências exitosas e não exitosas do percurso da formação continuada. A experiências vivenciadas nos estágios, apresentação de seminários, atividades práticas de diversos componentes curriculares e descontentamentos, frustrações diante do enfrentamento dialético da formação. Nas experiências exitosas, constatou-se que muitos dos professores /alunos-PARFOR aplicaram, em suas próprias salas de aula, as práticas didáticas que apreenderam com os seus professores formadores e os resultados alcançados evidenciou-se a partir das avaliações externas quando a nota do Ideb, principais indicadores da qualidade da educação básica do Brasil de suas escolas obtinham resultados acima da nota do ano anterior.

Como resultados, a pesquisa contribuiu para fazer registro da história do curso, os resultados na melhoria da prática docente dos sujeitos participantes da pesquisa, os professores da Educação Básica formados pelo PARFOR Pedagogia.

Em síntese, ressaltamos que nos registro de cada história de vida a partir do memorial encontramos uma maneira única de contar, narrar os acontecimentos de sua formação que, ao mesmo tempo, há um cuidado na escrita dando-nos a certeza de que ao escreverem tinham a certeza de que escreviam para si mesmo e para o outro. A leitura de sua realidade nos permite afirmar que a dimensão transformada a partir de cada reflexão é um exercício contínuo e permanente de alteridade com o outro.

Outro aspecto evidenciado pelas narrativas foi o reconhecimento de seu valor como método de pesquisa sobre o percurso formativo do licenciado, o que implica reconhecer a importância da subjetividade como categoria analítica, em estudos sobre a formação. O que também deve ser considerado é tais narrativas podem via a ser, elas mesmas, uma via de acesso, pelos licenciados, a esses aspectos subjetivos que também compõem sua formação.

Críticas relacionadas à proposta de formação do Curso de Pedagogia-PARFOR/UEA registraram a inexistência de percursos formativos que apresentassem oportunidades referente à pesquisa e a participação em programa de extensão acadêmica por entenderem que a Universidade do Estado do Amazonas, parceira no programa de formação de professores financiado pelo governo federal os acolheram em sua trajetória de formação.

Por fim, deixamos aqui a impossibilidade de apresentar todas as análises registradas a partir dos memoriais, Trabalhos de Conclusão de Curso, em que os sujeitos narram, dentre outros, suas histórias de vida, incluindo a trajetória de formação e as vivências profissionais, uma vez que é obviamente impossível identificá-las e apresentar análises qualitativas num único artigo.

Referências

BUENO, B. O. et al. Histórias de vida e autobiografias na formação de professores e profissão docente (Brasil, 1985-2003). *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 32, n. 2, ago. 2006.

BUENO, Belmira Oliveira. *O método autobiográfico e os estudos com histórias de vida de professores: a questão da subjetividade*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, n.1, p.11-30, jan./jun. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022002000100002&script=sci_arttext. Acesso em 18 de setembro de 2018.

CUNHA, M. I. Conta-me agora! As narrativas como alternativas pedagógicas na pesquisa e no ensino. *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, v. 23, n. 1-2, jan./dez. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-25551997000100010&script=sci_arttext>. Acesso em: 18 de setembro de 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 30ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

GAUTHIER, C. et al. *Por uma teoria da pedagogia: pesquisas contemporâneas sobre o saber docente*. Ijuí: Ed. Unijuí, 1998. (Coleção Fronteiras da Educação).

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o sabor de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-29, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: 3 outubro 2018.

JOSSO, Marie. Christine. *Experiências de Vida e Formação*. Trad. José Claudino e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.

MIZUKAMI, M. G. N. aprendizagem da Docência: Professores Formadores. *Revista ECurriculum*, São Paulo, n. 1, dez. 2005. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum/article/viewFile/3106/2046>>. Acesso em: 25 setembro de 2018

MIZUKAMI, M. G. N.; REALI, A. M. M. R. (Org.). *Formação de Professores, práticas pedagógicas e escola*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.

NÓVOA, A. (Org.). *Vidas de professores*. Porto: Porto Editora, 1992.

PASSOS, C. L. B. Processos de leitura e de escrita nas aulas de matemática revelados pelos diários reflexivos e relatórios de futuros professores. In: LOPES, C. A. E.; NACARATO, A. (Org.). *Educação matemática, leitura e escrita: armadilhas, utopias e realidades*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2009. p. 111-136.

SOUZA, E. C. Pesquisa Narrativa, (auto)Biografias e História Oral: ensino, pesquisa e formação em Educação Matemática. *Ciências Humanas e Sociedade em Revista*, Seropédica, v. 32, n. 2, p. 13-27, jul./dez. 2010.

REIS, P. As narrativas na formação de professores e na investigação em educação. *NUANCES: estudos sobre Educação*, 15(16), 17-34, 2008. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/12655950/As-narrativas-na-formacao-de-professores-e-na-investigacao-em-educacao>>. Acesso em: 03 de outubro de 2018.

TARDIF, M., LESSARD, C., LAHAYE, L. Os professores face ao saber: esboço de uma problemática do saber docente. *Teoria e Educação*, n. 4, 1991.

VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. Lisboa: Antídoto, 1979.

O ritmo na escrita: implicações prosódicas da oralidade em marcações gráficas de textos escolares

Rebecca Andrade da Silva Costa

Introdução

Este trabalho pretendeu analisar a influência dos domínios da hierarquia prosódica em textos escritos, especificamente através da análise do uso e da presença de sinais de pontuação como marcadores prosódicos, e não sintáticos, em textos escolares. Para isso, utilizamos uma vertente da teoria fonológica não-linear, a saber, a Fonologia Prosódica, que estuda o conjunto de unidades prosódicas acima da sílaba (CAGLIARI, 2002, p. 122). Pretendemos, por meio dos postulados de Nespor e Vogel (1993; 2007), principalmente, e ainda Bisol (2001) e Chacon (1998), sustentar a premissa de que, no estudo da interface entre fonologia e sintaxe, a pontuação é realizada, muitas vezes, por meio de regras prosódicas, portanto rítmicas, e não unicamente sintáticas.

A ideia desta pesquisa surgiu a partir de um trabalho de Iniciação Científica que visava à análise da pontuação utilizada por produtores de comentários *on-line* na *homepage* e no perfil de Facebook do Portal A Crítica, cujo jornal impresso circula na cidade de Manaus-AM. Porém, a análise era realizada sob as orientações da teoria da Linguística Textual e Análise do Discurso (Marcuschi, 2008; Bakhtin, 2003), e levava em consideração o questionamento a partir do qual se considerava que a pontuação utilizada por esses produtores seria influenciada por fatores como o não domínio da norma padrão da língua (incluindo nisso as regras de pontuação). O que se observou, no entanto, é que o uso considerado incorreto dessa pontuação ocorre num tipo de sistematização que parece estar vinculado a fatores muito mais complexos do que simplesmente desvio da norma culta. O fato de períodos como o que segue apresentarem o uso da vírgula em sequências

que constituem limites de pausas no conjunto do enunciado, levaram-nos a refletir sobre a possibilidade de interpretar esse fenômeno de outra maneira.

Chegam, || se beneficia e depois, || vendem tirando proveito¹.

Observa-se que, apesar de esse uso consistir em erro no que concerne às regras de pontuação, nota-se uma marcação rítmica na qual, prosodicamente, pode haver uma pausa. Daí surgiu a possibilidade de considerar o uso da pontuação, nesses casos, a partir de critérios prosódicos. Isto porque essa coincidência gráfico-fônica não passa despercebida ao que propõe a Fonologia Prosódica em termos de regras rítmico-acentuais no interior dos domínios da hierarquia prosódica. É por esse motivo que consideramos válida uma incursão desse problema por esse viés.

Os trabalhos na área de Fonologia Prosódica tratam, em grande parte, do ritmo do texto falado. Existem, contudo, estudos que lidam com o problema do ritmo na escrita, como é o caso da pesquisa de Chacon (1998) que busca, por meio de redações de vestibular, mostrar como o ritmo influencia os textos escritos e, falando especificamente da pontuação como marcador de tal ritmo, esta é vista, dentre outras formas, como um fenômeno decorrente da linguagem falada, que tentamos reproduzir na escrita por meio de marcadores gráficos, como explica o autor: "com efeito, o ritmado encadeamento do período, marcado pela pontuação, é associado [...] à cesura e por extensão, à simetria. Kury, por sua vez, o situa como uma das propriedades da linguagem falada, que a escrita, segundo o autor, tenta reproduzir" (CHACON, 1998, p. 93).

O problema referente à escolha do falante quanto ao uso da pontuação ligado a fatores de ordem prosódica e não sintática também não é um tema desconhecido da linguística, visto que "na escrita, algumas pessoas tendem a colocar uma vírgula entre o sujeito-tópico e o predicado da frase" (SCHWINDT, 2014, 161). Ou seja, é uma questão já observada por outros estudiosos nessa área, porém tratada por um viés sintático – talvez pragmático –, mas não prosódico, como o que aqui se propõe.

A partir da hipótese de que o uso da pontuação, muitas vezes, parte de princípios prosódicos e não apenas sintáticos para possibilitar sua realização é que surge a ideia deste artigo. Temos a impressão de que o falante reconhece de tal modo os contornos rítmicos de sua língua que os representa graficamente em seus textos mais espontâneos. Desse modo, o uso de sinais de pontuação, como a vírgula, em determinados casos, parece responder a tal percepção, manifestando-se claramente dentro de domínios que ultrapassam os limites da sintaxe. Tais limites, a nosso ver, são melhor representados e explicados justamente pela teoria fonológica que faz tal interface: a Fonologia Prosódica.

Esta pesquisa se faz necessária, portanto, para contribuir com a compreensão que se tem acerca da questão da prosódia das línguas, falando de forma geral, e da Língua Portuguesa, em um âmbito mais particular, sob o prisma de sua influência na escrita, "já que as questões rítmicas que parecem prioritariamente interessar ao linguista são, sobretudo, aquelas que se referem à oralidade" (CHACON, 1998, p. xviii). Trata-se de dar

1 . FONTE: facebook.com/ACriticaCom/photos/a.200562873307534.50650.175887955775026/984333438263803/?ty pe=1

espaço aos estudos da relação entre sintaxe e prosódia e a como esta exclui regras daquela quando se trata de suas representações no texto escrito, sendo essa exclusão permeada por questões que vão além de simplesmente "erros gramaticais".

Além disso, devemos considerar a dimensão pedagógica deste trabalho, pois ele buscará estudar e compreender a própria consciência fonológica do falante em situação escolar. Ao mapear as ocorrências de pontuação, no sentido de representação prosódica, acredita-se ser possível compreender a relação do sujeito em ambiente escolar com sua própria língua. Esta pesquisa vai buscar generalizações acerca desse acontecimento e propor diretrizes que possam prever a marcação rítmica da frase escrita em nível o mais abrangente possível.

1. Fundamentação teórica

Este trabalho busca analisar como o ritmo e sua relação com os domínios prosódicos influenciam no texto escrito. É preciso dizer, a esta altura, que o ponto de partida dos trabalhos sobre o ritmo tem relação com o problema do acento nas línguas. No que concerne ao acento, portanto, podemos dizer que:

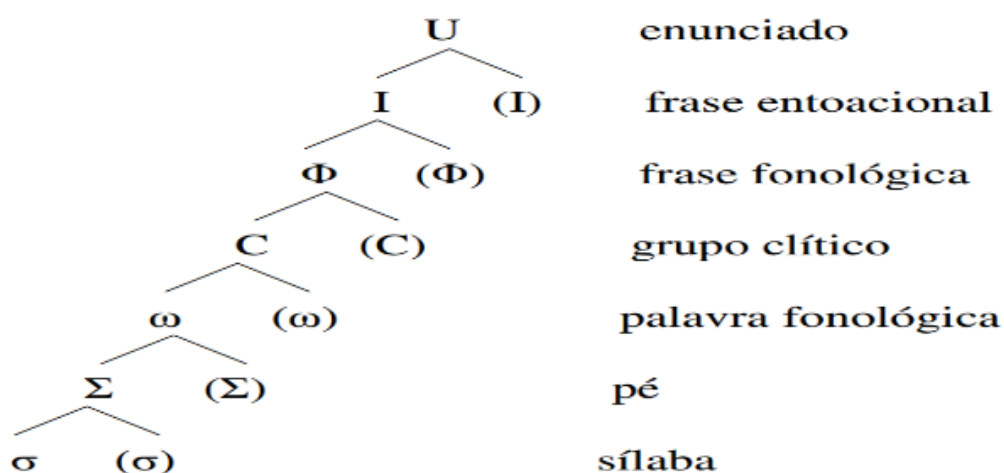
dentro do panorama dos modelos fonológicos, o estudo do acento português tem sido, geralmente, muito mais voltado para a elaboração de regras que explicitem a colocação do acento num determinado ponto da palavra e não em outro, do que para a relação do acento com o ritmo e os processos fonológicos decorrentes desta relação. (MASSINI-CAGLIARI, 1992, p. 71).

Os estudos sobre o acento e sua relação com o ritmo na língua portuguesa, portanto, sempre visaram à explicação de fenômenos referentes ao acento lexical, no âmbito que diz respeito à classificação da palavra de acordo com sua tonicidade. Por se tratar de um problema clássico dentro da fonologia, muitas observações foram feitas acerca desse fenômeno. Porém, o ponto diferencial nessa perspectiva surgiu quando, com o modelo gerativista, as fonologias não-lineares apareceram na área dos estudos fonológicos especialmente após a década de 70, como a teoria da Fonologia Métrica (cf. HAYES, 1985). Esta vertente trouxe à forma de analisar o acento um novo paradigma ao relacionar a acentuação com a sílaba e mostrar que o acento está intimamente relacionado a padrões rítmicos (MASSINI-CAGLIARI, 1992, p. 81). Essa abordagem rompeu com as estruturas dos anteriores, visto que foi um grande avanço em relação ao que era proposto nesses modelos, principalmente ao relacionar o estudo do acento com o ritmo da língua.

Entre as vertentes que surgiram com os modelos não-lineares, surgiu, ainda, a Fonologia Prosódica, que é "uma teoria sobre a forma como o fluxo da fala é organizado em uma cadeia finita de unidades fonológicas" (NESPOR & VOGEL, 2007, p. 299)². Essa teoria prevê a organização do enunciado por meio de uma cadeia hierarquicamente estabelecida, na qual cada constituinte estará sob o domínio do constituinte imediatamente superior e, entre eles, portanto, uma relação de dominância é realizada, de forma que o constituinte mais abaixo será dominado pelo superior. Seu objeto de estudo,

2. "... is a theory of the way in which the flow of speech is organized into a finite set of phonological units". Todas as traduções são de minha autoria.

no entanto, são os constituintes acima da palavra fonológica, tendo assim seu foco ambientado nos fenômenos de ordem frasal. A cadeia em questão é formada por unidades fonológicas, a saber, os sete domínios prosódicos, que são organizados como no esquema a seguir:



Como é possível observar na estrutura acima, os domínios prosódicos obedecem a uma relação hierárquica chamada hierarquia prosódica. Segundo Hayes (1989, p. 201), "a hierarquia prosódica de um enunciado é determinada por sua estrutura sintática, mas não é idêntica a ela"³. Isso se deve ao fato de existir uma relação entre sintaxe e fonologia na qual as regras de uma nem sempre coincidem com as regras da outra, ou seja, alguns fenômenos sintáticos são explicados por fenômenos fonológicos e, do mesmo modo, alguns fenômenos fonológicos se apresentam em determinado contexto que só podem ser explicados se considerarmos uma cadeia sintática, como é o caso da frase. Essa hierarquia, portanto, tem por função definir os domínios da aplicação das regras da fonologia frasal.

Os domínios da Hierarquia Prosódica são: o grupo clítico, a frase fonológica, a frase entoacional e o enunciado. O primeiro deles, a palavra fonológica, segundo Nespor e Vogel (2007, p. 109) é "o constituinte mais baixo da hierarquia prosódica que é construído com base em regras de mapeamento que fazem uso substancial de noções não-fonológicas. Particularmente, a palavra fonológica (ω) representa a interação entre os componentes fonológicos e morfológicos da gramática"⁴. Esse também é o nível mais baixo onde ocorre a interação entre os aspectos fonológicos e morfológicos de uma palavra, e os domínios ainda mais baixos na cadeia estarão contidos nele, de acordo com a relação dominante-dominado.

Em seguida, temos o grupo clítico (C), que é o primeiro domínio acima da palavra fonológica a possuir uma cabeça lexical e um ou mais clíticos adjacentes. O clítico não possui independência fonológica, pois, sendo átono, não pode carregar um acento principal da palavra, o que faz com que o mesmo sempre venha vinculado a uma palavra não clítica que lhe servirá como hospedeira (NESPOR, 1993, p. 198).

3 . "The Prosodic Hierarchy of an utterance is determined by its syntactic structure but not identical to it".

4 . "... the lowest constituent of the prosodic hierarchy which is constructed on the basis of mapping rules that make substantial use of nonphonological notions. In particular, the phonological word (ω) represents the interaction between the phonological and the morphological components of the grammar".

O constituinte seguinte é a frase fonológica (ϕ) que, segundo Bisol (2013, p. 66) “é a unidade fonológica [...] que congrega todos os elementos de seu lado recursivo, palavras fonológicas ou grupo clíticos”. Ou seja, esse domínio congrega todos os níveis inferiores a ele da hierarquia. A frase fonológica não possui relação de isomorfia com a frase sintática e será guiada, principalmente, pela proeminência relativa, portanto, “o que é relevante para a aplicação de uma regra fonológica nesse domínio é a posição da palavra e não sua natureza” (JESUS, 2014, p. 273).

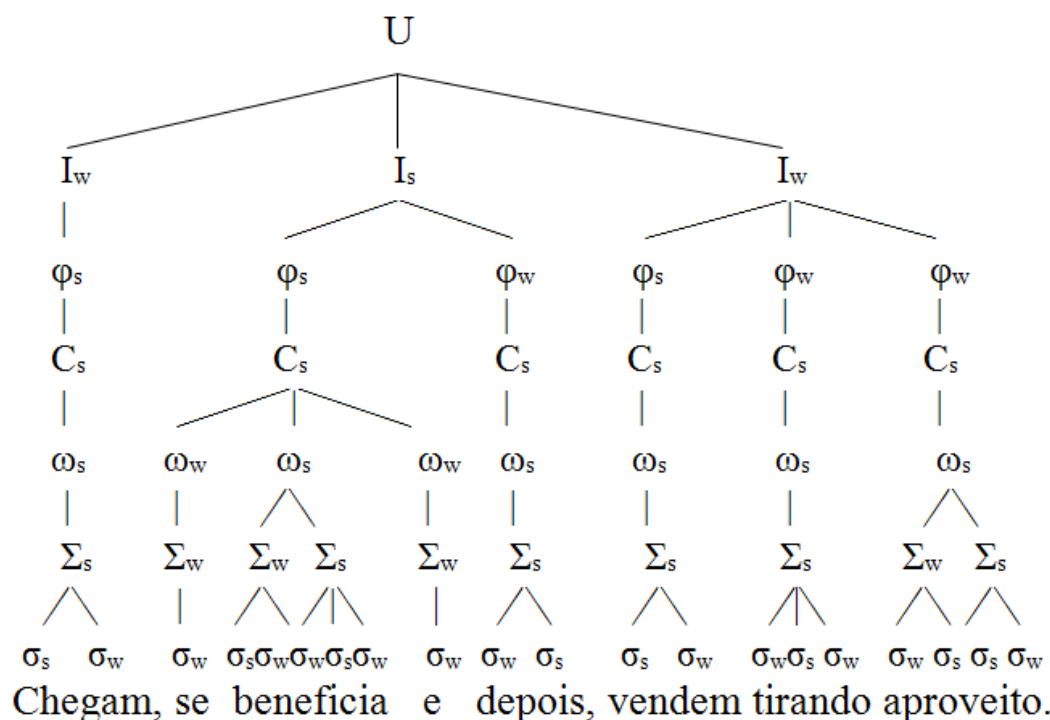
No domínio superior, temos a frase entoacional (I), que pode ser definida como “um conjunto de ϕ S ou apenas um ϕ que porte um contorno de entoação identificável” (BISOL, 2001, p. 253). Nesse domínio, identificam-se os contornos entoacionais que são o lugar onde, normalmente, são inseridas pausas. E, por fim, temos o enunciado (U), que é o constituinte mais alto da hierarquia prosódica. Segundo Bisol (2013, p. 68) ele é “delimitado pelo começo e fim do constituinte sintático X^n , formado de todos os I's, que correspondem a X^n ”.

Dentro dos domínios prosódicos é possível observar a ocorrência de diversos processos fonético-fonológicos bem como as influências do ritmo da língua na cadeia da fala, como é o caso do domínio da frase entoacional (I), onde encontraremos a definição dos contornos entoacionais (JESUS, 2014, p. 277). Os fenômenos de sândi são um dos processos mais recorrentes dentro dos domínios prosódicos. Esses fenômenos têm procedência em determinados domínios e acontecem a partir dos casos de reestruturação. Para exemplificar, podemos citar, de acordo com Bisol (2001, p. 252), que “umas das regras de sândi externo que tem por domínio a frase fonológica é a degeminação, embora também se aplique em outros domínios”. A degeminação é o processo fonológico que ocorre quando uma consoante geminada é reduzida a apenas um som, como podemos observar no exemplo a seguir:

[frutas] ϕ [que eu] ϕ [nunca havia visto] ϕ
[nunkavia vistu]

Esses fenômenos só podem acontecer a partir de uma reestruturação nos domínios prosódicos mais baixos da hierarquia prosódica (grupo clítico e frase fonológica). A relação com a unidade sintática é desfeita devido à perda de uma sílaba, formando um único segmento que fica sob o domínio do acento principal. Sem os limites, as palavras perdem sua identidade, e formam uma única frase fonológica sem limites internos: [[nunca]C [havia] C [visto]C] que, reestruturado, formou [nunkavia vistu].

Tendo em vista as observações realizadas por diversos teóricos sobre a questão da prosódia das línguas bem como os estudos sobre acento relacionados ao ritmo, tendemos a acreditar que a teoria da Fonologia Prosódica pode justificar a presença e a manifestação de fenômenos rítmicos também na escrita. Acreditamos que o falante tem tamanha consciência dos contornos rítmicos de sua língua que acaba por marcá-los graficamente em produções textuais escritas mais espontâneas. O exemplo a seguir pode nos mostrar um indício dessa afirmação:



O exemplo acima, já citado na seção de introdução deste artigo, está estruturado dentro da Hierarquia Prosódica proposta pela teoria em questão. No enunciado acima, observa-se que o produtor usou o marcador gráfico da vírgula (usado para marcar a pausa) nos limites do domínio da frase entoacional. Portanto, notamos nesse enunciado o ritmo da fala influenciando na produção escrita, visto que a marcação gráfica utilizada pelo produtor não coincide com as regras sintáticas de pontuação propostas pela norma padrão, mas, em contrapartida, pode ser justificada pelas regras prosódicas ou, ao menos, coincide com estas. Apesar de se tratar de um texto escrito, percebe-se que o fato de ser possível sistematizá-lo nos níveis da hierarquia e perceber os processos fonológicos ocorrendo dentro dos domínios prosódicos são indícios que levam a crer que a teoria pode embasar a questão levantada por essa pesquisa, bem como outros problemas da influência do ritmo no texto escrito.

O *corpus* que se pretende usar para esta pesquisa, como foi dito anteriormente, será composto por períodos prosodicamente relevantes retirados de redações realizadas por alunos de ensino médio, especificamente falando de seus rascunhos, nos quais acreditamos haver maior espontaneidade no ato de escrita. Para exemplificar as possibilidades observadas no *corpus* escolhido, temos os seguintes períodos:

(a) João, estava deitado no meu colo, ele gostava de quando eu acariciava seus cabelos pretos e lisos.

(b) Voltamos a se falar e, acabei convidando-a para jantar em um restaurante.

Em ambos os períodos extraídos dos textos escritos produzidos pelos alunos é possível observar que a pontuação utilizada não está de acordo com a norma-padrão, pois não se separa por vírgula o sujeito e seu predicado (a) e não se utiliza a vírgula para separar orações coordenadas unidas pela conjunção e, a menos que formem uma enumeração (Piacentini, 2009).

Porém, a marcação realizada nos mostra uma evidência de que o produtor deste texto, como falante, tem percepção dos contornos rítmicos de sua língua, utilizando-se de uma marcação que coincide com uma pausa. Parece-nos, aqui, que a pontuação é utilizada como marcador prosódico, não sintático.

A questão do ritmo da fala já foi abordada de diversas maneiras⁵, e este é, até hoje, o principal foco das teorias fonológicas. Porém, a respeito da influência do ritmo na escrita, por meio da marcação gráfica com os sinais de pontuação, há ainda poucos trabalhos desenvolvidos. Chacon (1998) propõe esse debate no sentido de mostrar as considerações já feitas sobre esse fenômeno, e pode-se observar que o uso da pontuação nos textos escritos ocorria, por exemplo, com a finalidade de enfatizar certas partes do texto escrito, como as circunstâncias (de tempo, modo, entre outras). Ali, o sinal gráfico era utilizado para alternar estruturas, como se observa no exemplo a seguir:

Infelizmente, o paciente não sobreviveu à operação.

A vírgula, enquanto marcador gráfico, separa a circunstância de modo expressa pelo advérbio, o que exemplifica uma das observações levantadas pelo autor sobre como a questão da pontuação era tratada por alguns teóricos, para quem, no entanto, o ritmo não era levado em conta, como pretendemos nessa pesquisa. Chacon (1998), busca, então, mostrar que o ritmo influencia na escrita, tendo como *corpus* redações de vestibulares onde encontrou evidências para corroborar sua hipótese. Algo semelhante – embora a abordagem epistemológica seja diferente – do que aqui pretendemos fazer.

Outra pesquisa relevante a citar sobre o ritmo e suas implicaturas no discurso escrito é Jesus (2014), que busca, com base nas regras da Fonologia Métrica e Prosódica, analisar os elementos rítmicos dos períodos dos discursos oratórios latinos, especificamente através das inferências encontradas na obra *Orator* (46 a.C), de Cícero. Por meio dessas duas teorias, o autor busca a possibilidade de analisar o período oratório latino, em sua modalidade, evidentemente, escrita apenas.

Nota-se, portanto, que a questão sobre pontuação e de marcadores do ritmo na escrita, é debatida por autores que buscam de diferentes formas explicar tão complexo processo. No entanto, quando se busca pesquisas sobre a pontuação como um marcador rítmico no texto escrito não é possível encontrar tão numerosas discussões. Esta pesquisa, portanto, pretendeu acrescentar ideias no debate acerca dessa questão.

2. Análise dos dados

Nesse momento do artigo, detemo-nos à discussão preliminar dos dados de nosso *corpus*. Direccionamos nosso olhar aos usos da vírgula em redações escolares que não estão de acordo com as normas postuladas por Azeredo (2011), Bechara (1999), Cegalla (2008), Rocha Lima (1998) e Sarmiento (2005) em suas gramáticas da língua portuguesa e por Camargo

5. Sobre este assunto, podemos citar o trabalho de Barbosa (2006), que faz uma abordagem sobre os componentes que constituem o modelo dinâmico da fala, por ele chamado de modelo de referência.

(2005) e Piacentini (2009) nos seus manuais que tratam do uso da vírgula. Portanto, trataremos dos usos da vírgula que podem ser considerados como não convencionais por não serem justificados ou aceitos pelas normas de pontuação da língua portuguesa que são elencadas nos manuais e gramáticas usadas nas escolas de ensino básico. Não é nosso objetivo analisar normativamente os desvios relacionados aos usos da vírgula, mas sim apontar as evidências prosódicas de que esses casos não convencionais quanto ao uso da pontuação, especificamente a vírgula, podem mostrar o quanto a percepção rítmica do falante influencia no ato de escrever e como o mesmo falante pode expressá-lo no texto escrito por meio da pontuação, o que pode acarretar em desvios quanto ao uso normatizado.

Elaboramos uma análise prosódica dos enunciados a partir da teoria proposta por Nespor e Vogel (1986) e Bisol (2014). Acreditamos que o uso da vírgula não-convencionado às normas gramaticais pode estar relacionado a eventos tonais que são possíveis de ocorrer nas fronteiras prosódicas dos constituintes. Julgamos essas ocorrências possibilidades observadas dentro dos enunciados criados pelo escrevente e não afirmamos que esses usos não-convencionais de vírgulas são realizações incondicionais dos eventos tonais percebidos pelo autor dos textos, mas sim uma ocorrência constante que pode suscitar reflexões sobre a natureza prosódica do sujeito. Como nosso objetivo era perceber esse fenômeno da relação do ritmo da natureza oral que deixa marcas prosódicas nos textos escritos, absteremo-nos de gravações dos enunciados propostos em nosso *corpus* para não perder os indícios da pontuação escolhida por esses falantes e que mostram sua impressão do ritmo da língua, visto que, muitas vezes, a vírgula no texto nem sempre coincide com uma pausa evidente no momento de leitura – transposição do texto escrito para o oral. Para tanto, neste trabalho, procederemos à interpretação dos dados escritos retirados dos textos escolares.

A princípio, é importante detalhar algumas informações a respeito dos textos que compõem o *corpus* dessa pesquisa. Partimos de duzentos textos produzidos – entre eles narrações e dissertações – em formato de rascunhos escritos por alunos do ensino médio de uma escola privada na cidade de Manaus/AM no ano de 2015, dentre os quais cem são produções de alunos do primeiro ano do ensino médio e os outros cem são de alunos do segundo ano. A escola, como citado anteriormente, é da rede privada de ensino, está localizada na zona centro-sul da capital amazonense, em uma área residencial nobre e tem como alunos, de forma geral, crianças e adolescentes advindos de famílias que pertencem às classes média-alta da população manauara. Todos os textos partiram de propostas de redações que compunham o material didático ou eram elaboradas pelo professor responsável pela disciplina de Redação.

Do total de 200 redações, 100 foram produzidas por alunos do 1º ano do ensino médio e 100 por alunos do 2º ano do ensino médio. No que diz respeito às redações do 1º ano, temos os seguintes dados:

REDAÇÕES DO 1º ANO	
Total de textos escritos	100
Número de redações com desvios no uso da vírgula	58
Número de orações dentro das redações com desvios no uso da vírgula	63
Total de desvios no uso da vírgula dentro das orações	79

Do total de cem textos produzidos pelos estudantes dessa série, 58% são produções que contém algum tipo de desvio quanto ao uso da vírgula. Em relação aos textos do 2º ano do ensino médio, temos:

REDAÇÕES DO 2º ANO	
Total de textos escritos	100
Número de redações com desvios no uso da vírgula	47
Número de orações dentro das redações com desvios no uso da vírgula	59
Total de desvios no uso da vírgula dentro das orações	84

Entre os 100 textos produzidos pelos alunos do 2º ano, 47% possuem desvios em relação ao uso da vírgula.

Percebe-se que os textos com desvios quanto ao uso da vírgula são mais numerosos dentro do conjunto de produções do 1º ano do ensino médio do que nas produções do 2º ano. É possível que isso ocorra devido ao fato de que o aluno do 2º ano esteja em uma fase de maior amadurecimento do texto escrito e, dentro desse espectro, as regras de uso da pontuação estejam mais claras e sedimentadas no conhecimento do aluno quanto à norma padrão da língua portuguesa.

Outro aspecto que podemos citar para acrescentar à reflexão do número de textos com desvios ser maior nos textos dos estudantes de 1º ano é o gênero textual das produções coletadas. Enquanto os textos do 2º ano são compostos apenas por dissertações, as redações do 1º ano são compostas por narrações e dissertações. O texto do gênero narrativo trata de contar sobre um fato, um acontecimento – real ou não – e, para tal fim, faz uso de recursos como descrições e produções de discursos diretos para reproduzir a fala dos participantes da narrativa. No que concerne à modalidade da narração, Corrêa (1997) afirma que, por conta disso, é possível que o escrevente veja maior espaço para deixar suas impressões pessoais no texto escrito e com isso seja levado a incluir vírgulas que não estão de acordo com as regras propostas pela gramática e outros manuais da língua. E essas vírgulas marcam justamente possíveis pausas que passam pela percepção do ritmo da língua do escrevente, à parte das regras de sintaxe que permeiam seu uso.

Os desvios quanto ao uso da vírgula são, basicamente, casos que interferem na ordem direta da oração. Segundo Piacentini (2009) quando os termos da oração estão dispostos de acordo com a ordem direta, não se faz o uso da vírgula. Dentro dessa noção, estão os principais desvios que os alunos cometem de acordo com os dados acima. Nos textos dos estudantes do 1º ano, o uso da vírgula antes da conjunção “e” e a oração com o mesmo sujeito que a precede é o mais recorrente (31,6% das ocorrências), seguido da vírgula entre sujeito e predicado (21,5%) e da vírgula entre verbos e complementos verbais (12,6%). Nos textos dos escreventes do 2º ano, diferentemente das redações do 1º ano, o desvio mais recorrente é a vírgula entre sujeito e predicado (22,6% das ocorrências), em sequência, está a vírgula entre os verbos e complementos verbais (14,3%) empatada com a vírgula antes da conjunção “e” de mesmo sujeito (14,3%).

Em relação aos desvios quanto à falta do uso da vírgula, observamos que esses mostram-se, também, bastante expressivos nos textos de ambos os seguimentos. Esses casos, que estão inclusos na regra maior de que é

necessário o uso da vírgula quando os termos integrantes da oração estiverem na ordem indireta, como afirma Piacentini (2009), mostram que o desvio mais recorrente nos textos das duas séries é a falta de vírgula separando o adjunto adverbial deslocado, fato observado em 22,6% dos desvios nos textos de 1º ano e em 22,6% dos desvios presentes nos textos do 2º ano. A falta da vírgula separando as orações intercaladas no texto é expressiva apenas nos textos de 2º ano, contabilizando 10,7% dos desvios.

A partir dessas informações, fica evidente a nós que os desvios quanto ao uso da vírgula são relevantes tanto no que diz respeito ao uso que não concorda com as regras gramaticais que permeiam o uso desse sinal quanto à supressão da vírgula quando a regra pede que seja utilizada. Os erros mais recorrentes são, basicamente, os mesmos nos textos de ambas as séries. A vírgula entre sujeito e predicado e entre verbos e complementos verbais, além da vírgula colocada antes da conjunção "e" que liga uma coordenada de mesmo sujeito, são os desvios que mais figuraram entre os encontrados nas redações, mudando apenas as ordens de ocorrência entre eles, pois a vírgula antes da conjunção "e" aparece como o desvio mais frequente nas redações de 1º ano e a vírgula entre sujeito e predicado é o desvio mais recorrente nos textos de 2º ano.

2.1 Análise do *corpus*: a vírgula como o marcador de ritmo da escrita

Direcionamos nosso olhar para o uso da vírgula, em específico, por ser a pontuação mais recorrente dentro do texto escrito, sobretudo nos textos menos monitorados, como é o caso dos rascunhos que utilizamos aqui. Portanto, por ser a pontuação que possui mais ocorrências, torna-se também o evento com maior espaço para encontrar evidências da nossa hipótese de que a vírgula em não-conformidade com as regras sintáticas pode estar sendo utilizada como um marcador da percepção rítmica que o falante tem de sua própria língua e, a partir do sinal de pontuação, deixa tal impressão registrada no texto escrito. Somadas as ocorrências encontradas nos textos que compuseram nosso *corpus*, encontramos um total de 163 desvios, entre eles casos de uso da vírgula não-convencional e falta do uso da vírgula quando previsto pelas regras de pontuação.

Analisamos esses 163 desvios encontrados sob a ótica da hierarquia prosódica proposta por Nespor e Vogel (1986), a fim de justificar que tais ocorrências podem estar relacionadas com as implicações da oralidade no texto escrito. É importante ressaltar que as análises a partir da teoria que propomos aqui não são categóricas, mas sim possibilidades de organização dos constituintes prosódicos nesses enunciados que podem ser corroboradas pelo modelo teórico da Fonologia Prosódica. Com as demonstrações sugeridas por nós, pretendemos mostrar que a teoria do ritmo pode ser um possível meio de interpretação para os supostos erros cometidos pelos alunos em suas produções textuais. Nessa análise, partimos da percepção inicial de que o uso das vírgulas considerados como desvios das normas padrões de pontuações pode estar relacionado aos limites dos constituintes prosódicos – deixando evidente a influência do ritmo da oralidade no texto escrito, ainda que em situações mais formais, como é o caso da redação escolar.

2.1.1 A vírgula como marcador dos limites das unidades da hierarquia prosódica

A principal observação feita por nós a partir do nosso *corpus* é de que a vírgula, entre os sinais de pontuação, é o mais recorrente na associação da pausa da oralidade ao texto escrito e que essas vírgulas ocorrem de acordo com os limites dos níveis prosódicos. Percebemos, nos textos recolhidos, que, muitas vezes, o uso da vírgula é preterido ao uso do ponto final, por exemplo, o que resulta em períodos de grande extensão, formados por uma sequência de oração pospostas umas às outras. O fato de os enunciados serem tão extensos não nos permite que façamos representações arbóreas dos resultados, porém, isso não interfere diretamente na análise de nossos dados, pois nosso foco é mostrar os acontecimentos acima do nível da frase fonológica, visto que os desvios encontrados em nosso *corpus* estão relacionados principalmente com os domínios da frase fonológica (φ) e da frase entoacional (I), como podemos observar nos exemplos a seguir:

1. [[Quando estávamos] φ [perto de chegar,] φ [no cassino do navio,] φ I
[[pessoas começaram] φ [a cantar e dançar em] φ [nossa direção,] φ I
[[e de repente] φ [Matheus se juntou a elas.] φ I
2. [[Não sou] φ [uma pessoa fútil] φ [e sou] φ [muito sincera,] φ I [[me considero honesta,] φ I [e pelo meu ver,] φ I [[a honestidade] φ [é julgada essencial] φ [na sociedade] φ [hoje em dia.] φ I

Como podemos observar nos períodos em 1 e 2, as vírgulas utilizadas de forma não-convencional são relacionadas às fronteiras dos constituintes prosódicos. Em 1, observamos a vírgula ocorrendo na fronteira da frase fonológica. Já em 2, a vírgula está ocorrendo no limite do domínio de I. No caso do período no primeiro exemplo, o desvio quanto ao uso da vírgula diz respeito à interrupção da ordem direta, especificamente com a vírgula utilizada de forma errônea entre o verbo e seu complemento. Camargo (2005) afirma que a vírgula não deve ser utilizada entre o verbo e nenhum de seus complementos, o que inclui qualquer adjunto adverbial, objetos e termos relacionados ao verbo. Porém, no trecho exibido acima, o escrevente pontua o texto com a vírgula logo após o verbo, antes do adjunto que completa o verbo. Essa vírgula coincide com o limite da frase fonológica: [perto de chegar,] φ [no cassino do navio].

O segundo exemplo traz um período em que a vírgula está sendo utilizada antes da conjunção “e” que conecta a oração coordenada, a qual possui o mesmo sujeito da oração anterior. O uso dessa vírgula está em desacordo com outra regra de utilização das vírgulas, qual seja, de não se utilizar o sinal antes da conjunção “e” se a oração que é incluída possuir o mesmo sujeito da oração principal. No período exposto em 2, vemos que o sinal de pontuação, a vírgula, está em desacordo com as regras previstas para seu uso, porém, ela coincide com o limite de um constituinte prosódico, o domínio da frase entoacional (I): [Não sou uma pessoa fútil e sou muito sincera,] I [me considero honesta,] I [e pelo meu ver,] I [a honestidade é julgada essencial na sociedade hoje em dia.] I

Outro ponto importante a ser citado é o caso da falta de vírgulas. Nos períodos presentes em ambos os exemplos é possível observar que, além

das vírgulas utilizadas de forma discordante das regras dessa pontuação, há também duas ocorrências em que a vírgula não é utilizada corretamente quando devia. Segundo Rocha Lima (1998), quando utilizamos locuções adverbiais deslocadas que não sejam formadas por apenas uma palavra – na ordem indireta – é necessário o uso da vírgula. Nos casos apresentados acima, há um desvio quanto a essa regra. Temos as locuções “de repente” e “pelo meu ver” sendo separadas por apenas uma vírgula, ao invés de duas, já que ambas estão no interior de uma oração, não em suas extremidades, de forma que se justifique o uso de somente uma das vírgulas.

De acordo com Nespor e Vogel (1986), certas estruturas constituem um domínio de I, e elementos movidos, como os advérbios ou locuções adverbiais sendo utilizados dessa forma nas orações, deslocados da ordem direta, podem ser considerados dessa forma e, portanto, formariam um único domínio de I. Porém, o que observamos, pela construção dos alunos autores dos textos supracitados, é que os constituintes I nessas orações podem ser interpretados como: [e de repente] I e [e pelo meu ver] I. Isso ocorre devido à falta da primeira vírgula que isolaria o constituinte sintático formado pelo adjunto adverbial deslocado. É possível que o aluno incorra no desvio que acarreta na falta da vírgula porque, quando falamos, a pausa que poderia estar relacionada com o uso da primeira das duas vírgulas necessárias para isolar o adjunto nem sempre é produzida, pois, como afirma Corrêa (1997, p. 225), o escrevente tende a buscar reproduzir a prosódia da língua, o que o leva, em um momento de menor monitoramento da escrita – caso dos textos que compõem o nosso *corpus*, que são rascunhos de redações narrativas e dissertativas – a não utilizar o sinal gráfico corretamente.

Com base nas observações feitas a partir desses exemplos, o uso não convencional da vírgula e, ainda, a falta de vírgula quando o sinal é necessário, pode estar relacionado com a fronteira dos domínios prosódicos da hierarquia. A vírgula presente nesses locais pode nos dar indícios da percepção rítmica dos falantes e como eles reproduzem tais percepções em seus textos mais espontâneos. O sinal da vírgula discordante das regras que regulam seu uso mostra-se relacionado principalmente com as fronteiras de φ e I, porém, há certos erros que se mostram mais propícios a incorrer em uma vírgula na fronteira de φ e outros que possibilitam vírgulas na fronteira de I.

2.1.2 A vírgula nos limites da frase fonológica (φ)

A vírgula que é utilizada erroneamente e coincide com os limites do domínio de φ ocorre, na maior parte das vezes, dentro de paradigmas específicos no conjunto dos dados selecionados para esta análise. Os desvios do uso da vírgula que coincidem com a fronteira de φ possuem uma ligação com o fato de que, de forma geral, não há vírgulas quando todos os constituintes sintáticos da oração estiverem em ordem direta. Isso ocorre porque há uma ligação sintática muito forte entre os constituintes da oração, fazendo com que os usos da vírgula interrompendo essa ligação sejam considerados errôneos. Tendo isso em vista, as vírgulas utilizadas entre sujeito e predicado, verbos e seus complementos e nomes e seus complementos, alguns dos principais erros cometidos pelos alunos, são as que mais possuem relação com a fronteira no nível de φ . Outros

desvios, não muito recorrentes, mas também encontrados no conjunto de orações retiradas dos textos de nosso *corpus* – como as vírgulas entre as orações adjetivas restritivas, enumerações, antes ou depois de conjunções integrantes e coordenativas e antes de termos como “ou” e “nem” – podem mostrar também a presença da vírgula em coincidência com os limites do domínio de φ . É o que podemos observar nos exemplos a seguir:

1. 1) [[Acordei,] φ [no outro dia] φ [com a esperança] φ [de vê-lo novamente,] φ I [[entrei] φ [no elevador] φ [mas nada] φ [do menino.] φ I
2. [[Fernanda] φ [era uma jovem,] φ [estudante] φ [de medicina] φ [que fazia residência] φ [na clínica.] φ I
3. [[Assim como] φ [ele deve avaliar] φ [e respeitar] φ [o que seu opositor] φ [quer colocar] φ [no governo,] φ [ou vida social] φ I
4. [[A falta] φ [de emprego,] φ [os altos impostos,] φ [o governo corrupto] φ [deixam a população] φ [insatisfeita.] φ I

Como foi antecipado, os exemplos trazem casos da vírgula não convencional ocorrendo na fronteira da frase fonológica (φ). Em 1), o desvio da vírgula ocorreu entre o sujeito e o predicado; em 2), o caso é da vírgula entre um nome e seu complemento; já em 3), temos uma vírgula sendo utilizada antes de “ou”; por fim, em 4), a vírgula foi utilizada antes do último termo de uma enumeração.

Apesar de o domínio de φ não ser o local na hierarquia onde ocorrem a grande maioria dos eventos tonais, de acordo com Soncin (2012, p. 395), é possível que as vírgulas atribuídas à fronteira desse constituinte – ou, até mesmo, no interior dele – estejam relacionadas à organização prosódica que é intrínseca a esse constituinte, a qual é capaz de evidenciar os eventos tonais que ocorrem em palavras cabeça ou não da frase fonológica. Além disso, ainda é possível que as vírgulas dissidentes das regras gramaticais e que coincidem com as fronteiras de φ sejam relativas à focalização de certos elementos do período. No caso dessa última possibilidade, a marcação da fronteira de φ por meio de vírgulas vai ter em vista as informações semânticas dos elementos que constituem o período. Soncin (*id.*, *ibid.*) pontua que a coincidência da vírgula não-usual com as fronteiras de φ podem estar relacionadas com acentos tonais nas palavras cabeça da frase fonológica. Nos exemplos apresentados acima, em 1), 2) e 3) é possível observar que as ocorrências de vírgulas em fronteira de φ estão próximas, também, dos acentos tonais que ocorrem na palavra cabeça da frase fonológica, o que está de acordo com o que propõe a autora. Já em 4), a possibilidade é que a vírgula esteja ocorrendo na fronteira de φ por conta de uma focalização do constituinte [os altos impostos], possivelmente motivada pela enumeração de elementos que devem ser separados por vírgula (com exceção do último termo, que deve ser conectado por “e”).

2.1.3 A vírgula nos limites da frase entoacional (I)

Assim como as vírgulas encontradas nas fronteiras de φ estão relacionadas a específicos erros das regras de pontuação postuladas pela gramática, as que ocorrem nos limites do domínio de I também estão. A partir dos dados de nosso *corpus*, é possível, principalmente, associar as vírgulas

que ocorrem em fronteira de I aos desvios que dizem respeito ao uso do sinal antes da conjunção “e” que liga orações de mesmo sujeito. Os desvios que se relacionam aos termos “tanto...quanto” e “mais...que” também podem estar relacionados aos limites de I, porém, são menos expressivos que o caso da conjunção “e”, pois possuem um número baixo de ocorrências. O uso da vírgula antes da conjunção “e”, por outro lado, é o desvio mais recorrente nas redações do segmento do 1º ano e, nas redações do 2º ano, não é o mais comum, porém, é o segundo desvio que mais se repete. É possível observar essas questões nos enunciados a seguir:

1. [[Na medida que indivíduos] φ [expostos a um meio] φ [insalúbril,] φ] I [[tanto social,] φ] I [[quanto economicamente,] φ] I [tenderá a refletir] φ] I [[em sua personalidade] φ] I [[o meio] φ [em que vive.] φ] I⁶
2. [[Nos últimos] φ [150 anos,] φ [armas começaram] φ [uma evolução] φ [descontrolada,] φ] I [[se tornando melhores] φ [e muito mais] φ [destrutivas,] φ] I [[causando mais destruição,] φ] I [[do que pacificação,] φ] I [[se tornando um problema] φ [para a sociedade,] φ] I [[e principalmente] φ [para alguns] φ [países emergentes,] φ] I [[que utilizam] φ [da força] φ [para manter a ordem.] φ] I
3. [[Então] φ [resolvo acabar] φ [logo com isso] φ [e vou até] φ [o edifício mais alto] φ [da cidade,] φ] I [[e me sinto] φ [um egoísta] φ [por querer cometer] φ [suicídio,] φ] I [[mas volto] φ [a pensar] φ [que todos] φ [da minha vida] φ [são ruins,] φ] I [[e grito] φ [bem alto] φ [para o céu.] φ] I

Os exemplos supracitados mostram casos de desvios quanto ao uso da vírgula que ocorrem na fronteira de I. Em 1), temos a vírgula sendo utilizada no interior da oração construída com “tanto...quanto” e, em 2), o sinal também está desconforme às regras no interior da oração com “mais...que”. Em 3), há duas ocorrências de uso da vírgula antes da conjunção “e” que relaciona orações de mesmo sujeito.

De acordo com Nespor e Vogel (1986), o nível da frase entoacional (I) é o local onde os contornos entoacionais da língua podem ser identificados, por isso, normalmente é onde as pausas são inseridas. Tendo essa afirmação em mente, percebemos, a partir dos dados retirados das redações de nosso *corpus*, que a utilização de vírgulas consideradas não convencionais pelas regras de pontuação nos limites do domínio de I pode estar sendo condicionada pela percepção rítmica do aluno autor desse texto. A possibilidade de, na representação oral, ocorrer alguma pausa nessas fronteiras como representação dos contornos entoacionais da língua leva o escrevente a marcar com um dos sinais gráficos que representa a pausa – a vírgula – aquilo que ele compreende como uma pausa possível na fala. Além dessa questão, segundo afirma Soncin (2012, p. 394), os desvios quanto ao uso da vírgula se mostram, de certa forma, mais estáveis quando se relacionam aos níveis mais altos da hierarquia prosódica, pois a estabilidade dos domínios está condicionada com os tipos de informações que, segundo a organização prosódica, são necessárias para que sejam feitas as suas definições. O nível de I necessita de informações de base semânticas para alterar as constituições desse domínio no que diz respeito a contornos

6 . Todos os enunciados são aqui reescritos exatamente da forma como estão registrados no material original de nosso *corpus*, incluindo os desvios de ortografia que venham a ser observados.

entoacionais como a pausa, informações essas que são menos específicas que as necessárias para a constituição do nível da frase fonológica (φ), por exemplo, que precisam de informações de base morfossintáticas dos elementos que o constituem. Ou seja, os desvios cometidos pelos alunos e que coincidem com os limites do nível da frase entoacional se tornam, de alguma maneira, previsíveis quando refletidos por esse ângulo, visto que, por ser o lugar onde naturalmente ocorrem os contornos entoacionais como a pausa e, por precisar de menos especificidades das informações gramaticais dos elementos que o formam, tal domínio torna-se o lugar onde as vírgulas em discordância das regras sintáticas de pontuação encontram lugar e justificativa para sua realização.

Considerações finais

Neste trabalho, buscamos analisar como alguns fatores prosódicos da oralidade podem influenciar na construção do ritmo da escrita a partir do uso da vírgula. Pretendemos, a partir da Fonologia Prosódica, analisar a influência dos eventos tonais relacionados aos domínios da hierarquia prosódica na produção escrita e entender como o uso da pontuação de forma considerada incorreta pelos manuais e gramáticas do português brasileiros pode estar atrelado à noção de ritmo na oralidade do falante, o qual transpõe sua percepção para seus textos escritos.

A partir da análise do nosso *corpus*, que consistiu em enunciados retirados de redações escolares, inferimos que os autores do texto, ao cometerem erros quanto ao uso da pontuação, parecem estar sendo influenciados por fatores de natureza prosódica. O uso de vírgulas em locais em que podem ser limites de constituintes da hierarquia prosódica leva-nos a acreditar que esses sujeitos reconhecem fronteiras dos domínios e, levados por sua interpretação pessoal sobre as pausas e contornos que ali podem ocorrer, acabam por marcar graficamente locais que, em sua percepção rítmica, devem ser destacados.

Além desses fatores, a partir das considerações feitas por nós nesse trabalho, mostrou-se relevante pensarmos sobre a forma como o ensino da pontuação é realizado nas salas de aula. Os manuais e gramáticas que guiam os professores de língua portuguesa e servem como principal referência para o ensino, alguns mostrados por nós neste texto, trazem, em sua maioria, uma abordagem sobre o uso da pontuação que pode ser considerada, em algum nível, ineficiente. Tal perspectiva se confirma quando observamos que até mesmo alunos dos últimos anos escolares do ensino básico, estágio em que a aquisição da escrita já está em um estágio mais avançado, cometem erros quanto ao uso da vírgula com bastante frequência.

Em vista disso, percebemos que é necessária uma reflexão sobre como pode ser feita a abordagem acerca do uso da vírgula e demais sinais de pontuação na sala de aula. Acreditamos que essa reflexão deve partir da consideração de estudos baseados principalmente em teorias prosódicas que levem em conta as características do português brasileiro no que diz respeito ao seu ritmo. Esse trabalho, em alguma medida, busca se inserir nessa gama de discussões acerca da aquisição da linguagem escrita e sua relação com os aspectos rítmicos da língua e contribuir para a problematização desses fatores em sala de aula.

Referências

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: Publifolha, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Plínio Almeida. *Ritmo da escrita e ritmo da fala: congruências e não congruências*. In: *Domínios de lingu@gem*. Uberlândia, n. 2, 2013, pp 47-70.

_____. *Incursões em torno do ritmo da fala*. Campinas, SP: Pontes, 2006.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37ª ed. rev e ampl. Rio de Janeiro: Lucena, 1999.

BISOL, Leda. *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 5ªed., rev. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

_____. *Sândi vocálico externo*. In: ABAURRE, Maria Bernadete M (org.). *A construção fonológica da palavra: gramática do português culto falado no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Análise Fonológica: introdução à teoria e à prática, com especial destaque para o modelo fonêmico*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

_____. *Elementos de fonética do Português Brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007.

CAMARGO, Thaís Nicoleti de. *Uso da vírgula*. 1ª ed. Barueri, SP: Manole, 2005.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 48ª ed. rev. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita: uma organização de heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHOMSKY, N.; HALLE, M. *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row, 1968.

HAYES, Bruce. *A metrical theory of stress rules*. New York/London. Garland Publishing, 1985.

_____. *The Prosodic Hierarchy in Meter*. In: KIPARSKY, Paul; YOUMANS, Gilbert. *Phonetics and Phonology: Rhythm and meter*. San Diego, California: Academic Press, 1989.

JESUS, Carlos Renato R. de. *O ritmo na prosa: estudo e interpretação prosódica do período oratório latino*. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 9ª ed. São Paulo: Cortez, 2008a.

_____. *Gêneros textuais no ensino de língua*. In: *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

_____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Contexto, 1992.

NESPOR, Marina. *Fonologia: le strutture del linguaggio*. Bologna: Il Mulino, 1993.

_____; VOGEL, Irene. *Prosodic Phonology*. Studies in generative Grammar. Dordrecht: Foris Publications, 1986.

PACHECO, Vera. *Investigação fonético-acústico-perceptual dos sinais de pontuação enquanto marcadores prosódicos*. 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

PIACENTINI, Maria Tereza de Queiroz. *Só Vírgula: método fácil em 20 lições*. 3ª ed. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 36ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

SARMENTO, Leila Lauer. *Gramática em textos*. 2ª ed. rev. São Paulo: Moderna, 2005.

SCHWINDT, Luiz Carlos. *Manual de Linguística: fonologia, morfologia e sintaxe*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SELKIRK, Elisabeth. *Phonology and syntax: the relation between sound and structure*. Massachusetts: MIT Press Classic, 1984.

SONCIN, Geovana Carina Neri. *As vírgulas não-convencionais em textos dissertativos produzidos em ambiente escolar: indícios de organização prosódica, evidências dos imaginários sobre a escrita*. In: Estudos linguísticos. São Paulo, n. 42, vol. 2, 2012, pp. 389-402.

VOGEL, Irene. *The status of the Clitic Group*. In: GRIJZENHOUT, Janet; KABAK, Barış. *Phonological Domains: universals and deviations*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

A educação inclusiva no contexto social amazônico: questões contemporâneas

Zila Reis de oliveira

Introdução

Sabendo-se que a educação é um processo contínuo, pode-se afirmar que a criança desenvolve-se socialmente em especial no ambiente escolar, por conta disso, a Educação Especial torna-se relevante não só para a vida escolar, mas, para o seu desenvolvimento enquanto cidadão de uma sociedade em constante evolução. Como objetivo geral, pretende-se conhecer de que maneira a Educação Inclusiva está sendo inserida no contexto social amazônico.

Há diversas contribuições que a escola pode possibilitar, propiciando o desenvolvimento adequado dos discentes. Através deste ponto de vista, coloca-se em discussão, como a educação inclusiva deveria ser trabalhada no contexto social amazônico. Com isso, busca-se analisar a relevância em se trabalhar pedagogicamente a Educação Especial e inclusiva.

A educação inclusiva dá uma ênfase reflexiva das questões sociais, auxiliando e ajudando o indivíduo com necessidades educativas especiais a desenvolver sua aprendizagem de forma justa e respeitada, contribuindo na formação do indivíduo. Percebe-se que o Brasil é um País onde a educação não é valorizada, pois seus governantes precisam olhar a EDUCAÇÃO como um todo.

Sabendo-se que a educação é um processo contínuo, pode-se afirmar que a criança se desenvolve socialmente em especial no ambiente escolar, por conta disso, a Educação Especial torna-se relevante não só para a vida escolar, mas, para o seu desenvolvimento enquanto cidadão de uma sociedade em constante evolução.

Há diversas contribuições que a escola pode possibilitar, propiciando o desenvolvimento adequado dos discentes. Através deste ponto de vista, coloca-se em discussão, como a educação inclusiva deveria ser trabalhada no contexto social amazônico. Com isso, busca-se analisar a relevância em se trabalhar pedagogicamente a Educação Especial e inclusiva.

Vale ressaltar que a presente pesquisa aborda a importância da educação inclusiva, evidenciando os desafios de sua contribuição para a construção da cidadania. A educação é um fator indispensável na sociedade contemporânea, visto que é essencial desde o princípio até o fim da formação social do indivíduo, contribuindo assim por toda vida.

A pesquisa procura mostrar que a inclusão de alunos com necessidades educacionais especiais diante de tantas lutas e barreiras quebradas, ainda é possível ver em pleno século XXI a exclusão em escola. Esse trabalho tem como relevância fundamental, contribuir na formação e na melhoria da educação inclusiva dentro do campo educacional e social por meio da prática pedagógica.

A pesquisa tenta mostrar que a educação especial e inclusiva está direcionada a uma busca da conscientização para do meio social mundial, criando hábitos individuais e coletivos em seu pensar agir na prática sócia e educacional, gerando com isso mudanças na transformação do homem numa sociedade justa e igualitária em defesa do contexto de inclusão.

A educação é essencial para o desenvolvimento do indivíduo, independente de sua cultura. É no meio social que o indivíduo tem seus primeiros contatos com o mundo externo, com a linguagem, com a aprendizagem e aprende os primeiros valores e hábitos. Tal convivência é fundamental para que todas as crianças se insiram no meio escolar sem problemas de relacionamento disciplinar, entre todas independente de sua especialidade.

Sendo assim, a educação especial necessita de uma parceria de sucesso entre a sociedade e a escola e governo, desta forma poderá, realmente, fazer uma educação de qualidade e que possa promover o bem estar de todos. Só assim poderá alcançar uma sociedade coerente em que seus agentes conheçam e cumpram seus papéis em todos os processos, principalmente no processo educacional, sem deixar de lado a educação inclusiva.

O momento da pesquisa foi primordial para reflexão e para analisar a educação especial na rede regular. Desta forma, a educação inclusiva é um processo, que traz resultados positivos objetivos através de atividades, desenvolvendo uma consciência crítica voltada para o respeito ao meio escolar e social.

Desta forma visa uma construção de valores respeitando as futuras gerações. Dias (2004) diz que precisamos utilizar todos os recursos pedagógicos que estão disponíveis para as atividades praticas educacionais, pois essa educação pressupõe ação. Assim a globalização da educação inclusiva contribui na melhoria do desenvolvimento da cidadania. Cidadania esta que se torna conscientizada capaz de respeitar o meio social.

1. Referenciais teóricos

A educação varia de acordo com a cultura de cada etnia, o que é necessário para um povo pode ser desnecessário ou insignificante para outro povo. O processo educacional acontece através do contato com a transferência do saber por meio das gerações mais velhas, dos costumes da tradição conforme sua cultura. Pois sabemos que o meio social educa pessoa independente de instituição escolar.

Segundo Brandão (2007, P. 13) "A educação existe onde não há a escola e por toda parte pode haver redes e estruturas sócias de transferências de saber de uma geração a outra onde ainda não foi sequer criada a sombra de algum modelo do ensino formal e centralizado[...]". Dessa maneira, Brandão se refere à educação, pois ela existe em qualquer espaço formal ou não formal.

O professor necessita saber usar suas criatividade, ser inovador, utilizar o lúdico a didática, vários métodos para promover a aprendizagem procurar ser dinâmico na sua maneira de ensinar e buscar informações sobre as novas tecnologias que têm avançado bastante e utilizá-las como recurso para facilitar o desenvolvimento de todos os alunos.

Para os educadores, independente de sua formação, os temas de inclusão devem ser trabalhados com foco em sua disciplina e de modo inter e transdisciplinar. O que não dá mais é para improvisar aulas, e colocar alguém que por mais que possa dominar o conteúdo, esteja totalmente despreparado, sem haver nenhum embasamento teórico, ou melhor, sem nenhuma intencionalidade do que possa se chamar de planejamento em sala de aula.

Brandão (2007, p. 13) afirma "[..]que a educação aprende com o homem a continuar o trabalho da vida. Vida que transporta de uma espécie para outra, dentro da história da natureza, e de uma geração a outra de viventes". No processo educacional a pessoa influencia e é influenciada pela cultura que vive e por outra com as quais tem contato o ser humano.

A educação apresenta varias definições e suas contradições e contrapõe coma realidade distância entre a lei escrita e contexto real da educação que sempre atente aos interesses políticos, todos nós temos consciência de que à educação inclusiva conta com o apoio de toda comunidade escolar, na qual deverão estar dispostos a uma mudança social, afetiva de aceitação para eliminar a exclusão de alunos com necessidade especiais.

Com tantos questionamentos revoltas devido aos problemas da inclusão surgiram vários documentos, que levariam essa provocação. Como a constituição federal de 88; a LDB 9394 de 1996; Lei 10436 de 2002 e dentre outros. Documentos estes que defendem as pessoas com necessidades educacionais especiais, dar direito ao individuo com necessidades especiais a se integrar no meio social e escola.

Houve resultado relevante no decorrer da trajetória. Visto que a educação inclusiva está direcionada a uma busca da conscientização para valorização de pessoas que são excluídas do meio social, criando oportunidades para alunos especiais criar hábitos individuais e coletivos em seu pensar agir na prática social, político, ético, econômico e cultural, gerando com essas mudanças na transformação do homem numa sociedade justa e igualitária, visando uma construção de valores.

Para Dias (2004), a educação é como um todo. Portanto a educação é dada não só no âmbito formal mais também no âmbito informal. Assim, a Educação inclusiva, deverá acelerar a formação de novas ideias sobre o desenvolvimento de sua pratica pedagógica, de repassar o respeito para as gerações futuras para que não venha a ser uma geração preconceituosa.

A educação se modifica através da história, mas continua sendo um sistema de vínculos afetivos onde se dá todo o processo de humanização do indivíduo. Esse vínculo afetivo parece contribuir de forma positiva para o bom desempenho escolar da criança seja ela especial ou não. A educação

é dada como um termo que transforma vidas, e possui papel decisivo no espaço formal e informal e, além de refletir os problemas da sociedade.

O atendimento escolar especializado - AEE aos alunos com deficiências teve seu início, no Brasil, na década de cinquenta do século passado. Consistiu exatamente em 12 de setembro de 1954 que a primeira providência neste sentido foi concretizada por D. Pedro II. Neste período através do Decreto Imperial nº 1.428, D. Pedro II fundou, na cidade do Rio de Janeiro, o Imperial Instituto de Meninos Cegos.

Conforme Brasil (2008, p. 5) "O movimento mundial pela inclusão é uma ação política cultural, social e pedagógica, desencadeando em defesa do direito de todos os alunos de estarem juntos, aprendendo e participando, sem nenhum tipo de discriminação". Esse movimento de educação inclusiva vem promovendo ações no sentido de promover a inclusão escolar de pessoas com necessidade educacionais especiais, de desacorrentar os direitos que muito foi negada a essa classe de pessoas com deficiência física, intelectual etc...

A inclusão está ligada a todos, com sentido primordial de promover benefícios as pessoas que foram excluídas, sendo elas com algumas deficiências ou déficit, ou até mesmo pessoas ditas normais, a educação inclusiva propulsiona a todos nós o desafio de mudarmos nossa forma de ver o mundo, de agir e pensar, diante desse novo mundo, pois sabe-se que indivíduo precisa está ligado ao processo educacional, pois a escola prepara-o para enfrentar desafios propostos na sociedade.

É na escola que são ensinadas as primeiras regras de convivência em sociedade, é onde nos deparamos com pessoas que são muito diferentes de nós e onde são determinados alguns limites que devem ser seguidos, diferente da convivência em nossa casa, onde algumas regras podem ser mais maleáveis (HONORA, 2008, p. 32).

Todos os profissionais da escola devem estar preparados para qualquer atitude discriminatória, seja ela inofensiva ou grave, que venha de alguma maneira excluir o aluno com necessidades especiais, devem ser observados pelos educadores e discutidos seriamente.

Mas normalmente não são os discentes ouvintes que fazem essa exclusão e sim seus próprios pais, que por muitas vezes tendem a agir dessa forma por falta de informações, fazendo então necessário a transmissão dessas informações, sobre a escola inclusiva na primeira reunião do ano letivo. Deixando em pauta as leis que garantem os direitos as pessoas com quaisquer que seja a deficiência, sendo ela física ou mental para melhor esclarecimento.

A escola tem um papel principal de iniciar essas mudanças sociais, pois a sociedade pode deixar de rotular o aluno com necessidades educacionais especiais, sendo ele visto como sujeito ativo na sociedade e cheio de possibilidade em seu futuro. De acordo honora (2008, p. 32) as crianças consideradas "normais" que convivem com crianças com deficiências têm uma oportunidade de se tornarem adultos melhores do que somos.

Nesse convívio as crianças se tornam cidadãos e compreenderão seus direitos e deveres facilitando o seu processo de aprendizagem na escola. Eliminar as barreiras que impedem ou dificultam o acesso e a permanência de alunos com necessidades educacionais especiais em escolas regulares, requer mudanças nas estruturas físicas, formação profissional e sensibilização da comunidade escolar para receber a todos.

No Brasil a inclusão educacional, organizou-se a partir das políticas de educação integradora / inclusiva com ações estruturadas com objetivos de atender as especialidades de cada aluno no processo educacional, com destaque para ampliação e a oferta de recursos, serviços e formação profissional, assegurando condições de acessibilidade a todas as pessoas com necessidade educacionais especiais (Brasil, 2005).

No Estado do Amazonas, ainda há uma grande barreira a ser quebrada, portanto com a implementação da inclusão social esteja apenas começando em escolas e universidades seja ela publica ou particular, requer que os profissionais da educação estejam capacitados, aperfeiçoados e informados para lidar com os processos educacionais, tecnológicos e com pessoas com necessidades especiais.

Neste sentido, para os profissionais da educação entenderem a inclusão escolar é conviver com multiplicidades de conceitos que precisam ser conhecidos, acessíveis e aplicados em sala de aula, lidarem com alunos com diferente modo de aprender, com inúmeras dificuldades de aprendizagem e alunos com necessidades educativas especiais.

A política educacional de inclusão está vinculada a declaração mundial, resultado da Conferência de Educação para todos realizada em Jomtien, na Tailândia, em 1990, e o plano de Decenal de educação para todos.

Conforme Brasil (2011, p. 20) a declaração está destinada a satisfazer as necessidades básicas de aprendizagem, o desenvolvimento pleno das potencias humanas, a melhoria da qualidade de vida e do conhecimento, e a participação do cidadão na transformação cultural de sua comunidade. Tendo este objetivo político, para que todos tenham educação e participação nesse processo atual de inclusão escolar.

A inclusão no social no contexto amazônico vem se desenvolvendo ao longo dos anos, porém visto que mesmo com tantas Leis que regem a inclusão de alunos com necessidade especiais, percebe-se que ainda há pessoas e até mesmo educadores que não aceitam os direitos iguais de indivíduos especiais que merecem todo o apoio da sociedade para construção de formação de pessoas com necessidades especiais.

Todos perante a lei temos direito a educação, sendo o dever do estado e da família promovê-la. Segundo a lei de diretrizes e bases (LDB 9.394/96), art. 2º:

A educação é dever de ambos, inspirada nos princípios de liberdade e nos ideais de solidariedade humana, tem por finalidade o pleno desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho (BRASIL, 2006, p.28).

Dessa forma fica claro que todo o indivíduo, tem direito de estudar em escola pública. Onde eles possam ser preparando desde o inicio da formação básica até ao fim desse percurso, para que possa ser consciente perante o meio social e para o desenvolvimento de uma aprendizagem qualitativa para o exercício da cidadania.

A legislação Brasileira estabelece que todos os alunos têm o direito a freqüentar a sala de aula. Direito na qual a escola deverá se adequar ao aluno. A inclusão escolar vem se fundamentando no sentido de eliminar a exclusão derivadas das deficiências de aprendizagem, preconceito como raça, de gênero, e outras formas de segregação, questões que são extremamente inquietantes e promovem debates, em especial nas políticas educacionais, na sociedade e na escola.

Conforme determina a lei N° 9.394/96 as Diretrizes e Bases da Educação Nacional LDB 9.394/96:

Art. 58. Entende-se por educação especial, para os efeitos desta Lei, a modalidade de educação escolar, oferecida preferencialmente na rede regular de ensino, para educandos portadores de necessidades especiais. §1º Haverá, quando necessário, serviços de apoio especializado, na escola regular, para atender às peculiaridades da clientela de educação especial. §2º O atendimento educacional será feito em classes, escolas ou serviços especializados, sempre que, em função das condições específicas dos alunos, não for possível a sua integração nas classes comuns de ensino regular. § 3º A oferta de educação especial, dever constitucional do Estado, tem início na faixa etária de zero a seis anos, durante a educação infantil.

Dessa forma, essa LDB/96, veio com certeza para ampliar e contribuir no currículo da educação básica, favorecendo para formação e aprendizagem do discente, pois a incorporação da educação inclusiva de criança especiais, adquire a aquisição de conhecimentos e habilidades, ampliando aprendizagem.

Percebe-se que a inclusão conta com instrumentos legislativos que estabelece os direitos educacionais que priorizam a educação inclusiva, dando ênfase e modificando a prática social pedagógica educacional, que dentre os principais documentos nacionais que orientam a educação para uma aproximação sucessiva dos pressupostos e da prática pedagógica da inclusão, destacam-se:

- Constituição federal de 1988, Título VIII, artigos 208 e 227;
- Lei n. 10.172/01 - Aprova o Plano Nacional de Educação e estabelece objetivos e metas para a educação de pessoas com necessidades educacionais especiais;
- Lei n. 9.394/96 - Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

Dentre estes documentos apresentados e entre outros que não foram destacados neste trabalho, são documentos legalmente que evidenciam o Plano Nacional de Educação neste País, que estabelecem os objetivos e metas em prol das pessoas com necessidade educativas especiais, todavia a legislação ampara a inclusão, na qual a sociedade deve cumprir seu dever de aceitação.

Visto que desde 2007 é necessário que todas as escolas devem ser acessivas para pessoas educacionais especiais, é preciso que a escola e família andem junto neste processo. Em decorrente desta trajetória infelizmente em pleno século XXI ainda se ver escola que exclui, e a que quer inclui não tem profissionais capacitados; não tem sala de recursos, visto que o governo deve olhar mais para esta categoria e disponibilizar recursos de acessibilidade o quanto antes, para combater esse paradigma que ainda é um grande desafio.

2. Procedimentos metodológicos

A metodologia dispõe de grande variedade de métodos, os que proporcionam as bases lógicas voltadas para investigação científica e o

dos que esclarecem acerca dos procedimentos técnicos que poderão ser utilizados, tendo como objetivo fundamental encontrar resposta para o problema mediante. O método de procedimento utilizado compreendeu em uma pesquisa bibliográfica e exploratória.

Segundo Severino (2008, p. 122) bibliográfica “se trata daquela que se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores em documentos impressos como livros, artigos e etc. [...]”. Para melhor embasamento sobre o tema, foi necessária a investigação dos assuntos que permeiam o objetivo analisado, com isso foi imprescindível o uso da pesquisa bibliográfica.

Houve a necessidade de leitura seletiva para a delimitação do material para a pesquisa. A pesquisa bibliográfica foi feita mediante análise de matérias impressos como: livros, artigos, revistas, dissertações, impressos e digitalizados, na qual houve a necessidade de leitura seletiva para a delimitação do material para a pesquisa aprimorando o tema: A educação Inclusiva no Contexto Social Amazônico: Questões Contemporâneas.

As Pesquisas exploratórias de fato são desenvolvidas com o objetivo principal de proporcionar uma visão abrangente, onde busca a aproximação de um determinado fato. Pode-se afirmar que a pesquisa exploratória é o objetivo principal e o aprimoramento de descobertas. Para Gil pesquisa exploratória tem como procedimento metodológico a questão de tentar averiguar ou visualizar um estudo profundo.

As pesquisas Exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. De todos os tipos de pesquisas, estas são as que apresentam menor rigidez no planejamento. Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico [...] Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. (GIL, 2008, p.27)

A pesquisa exploratória tem como foco principal a busca de estudo de caso. Portanto o sujeito e objetivo de pesquisa o estudo da inclusão no contexto amazônico que com certeza irá contribuir na forma de abordagem qualitativa. Vistos que a abordagem qualitativa centra na identificação das características de situações, eventos e organizações.

Conclusão

Atualmente a educação vem exigindo do ser humano mais dignidade e seriedade nos seus atos praticados, em busca de um ambiente qualificado e organizado para preservação das futuras gerações. A educação inclusiva busca melhoraria no comportamento, no desenvolvimento, na aprendizagem e na formação de cidadãos cientes de seus deveres e valores perante o meio que os cerca.

Com as transformações vivenciadas constantemente na modernidade, as políticas públicas (governo) precisam tomar uma posição para resolver os problemas que envolvem a inclusão, assim como os espaços destinados a pessoas com necessidades especiais, os direitos cabíveis no meio social, visto que a mobilidade das escolas, por exemplo, é totalmente vergonhosa.

Tal governo precisa sempre procurar a melhor forma de resolver essas pendências para dar continuidade efetiva e melhorar a educação, pois toda organização é dependente de desempenho do homem para alcançar sucesso, por isso é necessariamente que governo esteja preparado para estabilizar o melhoramento desta educação.

Retomando o que foi falado no início deste trabalho, o governo atual precisa conhecer o funcionamento das escolas, ser criativo buscando inovações, também deve estar focado no desenvolvimento educacional, para desempenhar e trazer melhoria na reconstrução de atendimento educacional específico. E a avaliação da educação destinada a pessoas especiais, venha ser proveitoso para o desempenho escolar e social, buscando eficiência, eficácia e efetividade.

Fica claro, portanto, que existem ainda desafios a serem vencidos para que ocorra uma educação inclusiva efetiva. O governo deve investir mais no espaço escolar, com enfoque em estrutura, em atendimento educacional especializado – AEE, em alimentação, em materiais adaptados, e na formação de professores. Como diz Freire que a educação tem a capacidade de mudar as pessoas e estas serão capazes de mudar o mundo

Referências

BRASIL. *O Planejamento Educacional no Brasil*, FNE – Formação Nacional de Educação, 2011.

BRASIL. *Inclusão*: Revista da Educação Especial/Secretaria de Educação. v.1, n.1(out. 2005). – Brasília: Secretaria de Educação especial, 2005.

BRASIL. *Diretrizes nacionais para a educação especial na educação básica*. Brasília,2001.

HONORA, Marcia. FRIZANCO, Mary Lopes Esteves. *Esclarecendo as deficiências: aspectos teóricos e práticos para contribuição com uma sociedade inclusiva*. São Paulo, SP: Ciranda Cultural Editora e distribuidora Ltda., 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues, *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

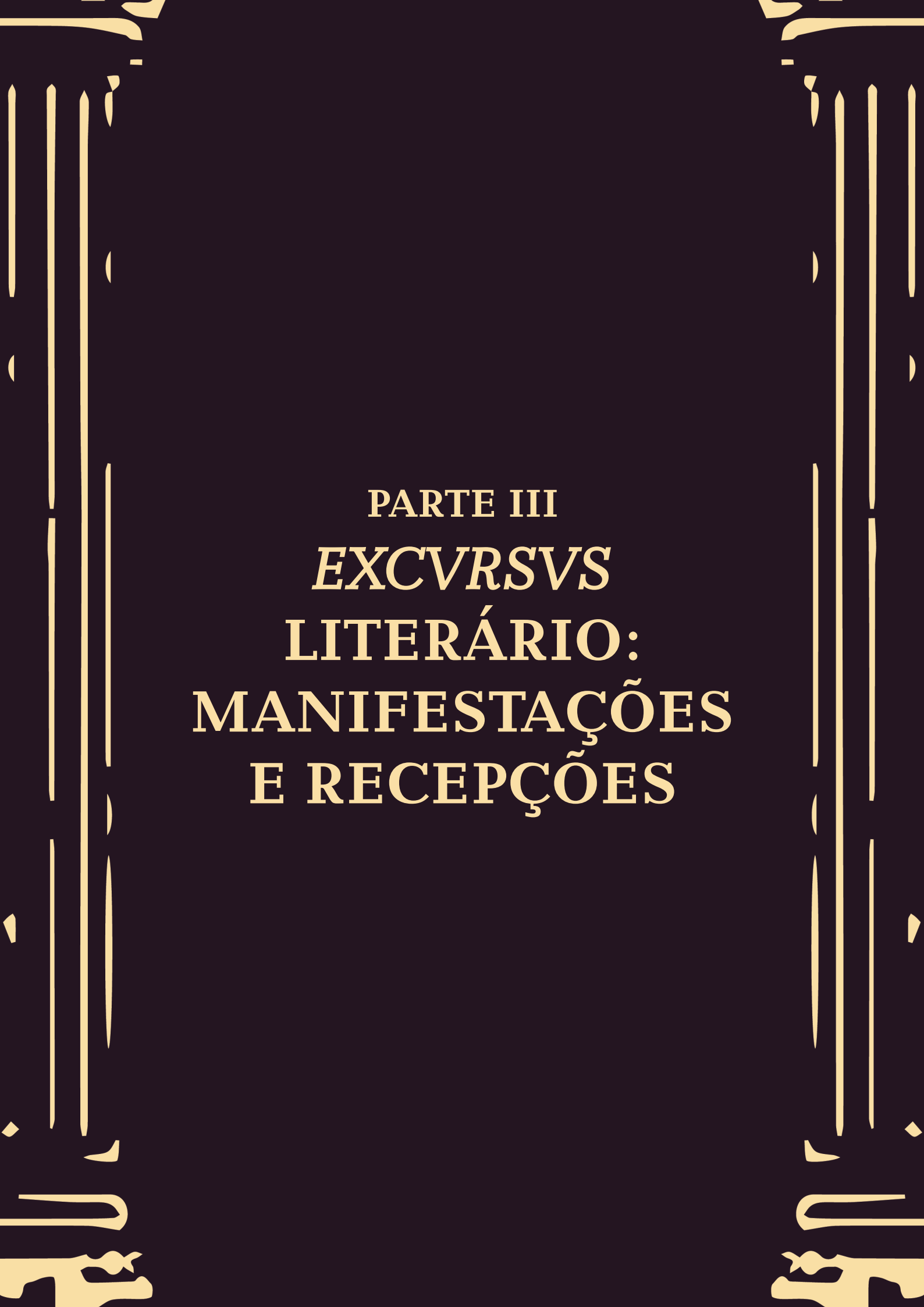
BRASIL. *Lei de diretrizes e bases da educação nacional (1996)] LDB: Lei 9.394/96/ 10*. Ed - Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

DIAS, Genebaldo Freire, 1949. *Educação Ambiental: Princípios e Práticas*. - 9. Ed. -São Paulo: Gaia, 2004.

BRASIL. *Constituição (1988)*. Texto Constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, Com as alterações determinadas pelas Emenda Constitucionais de Revisão nº 1 a 6/94, pelas emendas Constitucionais nº1/92 a 75/2013 e pelo Decreto Legislativo nº 186/2008. – Brasília: Senador Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2013.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

UNESCO. *Declaração de Salamanca e Linha de Ação sobre Necessidades Educativas Especiais*. Brasília: CORDE, 1994.



PARTE III
EXCVRSVS
LITERÁRIO:
MANIFESTAÇÕES
E RECEPÇÕES

Figuras etimológicas no Canto V da *Ilíada*: uma lição de licença poética

Milton Luiz Torres (UNASP)

Introdução

Aristófanis afirma, em *Rãs*, versos 1003 em diante, que o poeta era o educador da cidade. Por razão semelhante, Platão chega a considerar o poeta, no *Íon*, como verdadeiramente inspirado. Havendo uma verdade mínima nessas declarações, como há razão para crer que haja, Homero é mais professor do que todos os demais poetas. Suas tiradas sutis e exemplos chamativos, sua reflexão judiciosa e conteúdo ético paradigmático atestam quanto ao sucesso de seus esforços para corrigir e educar os gregos antigos. Há, porém, outra dimensão, menos apreciada, em que o bardo nos legou uma importante lição: a forma como trabalhava figuras etimológicas que faziam com que fosse minorado o esforço de memorização que os antigos rapsodos envidavam para recitar epopeias de natureza enciclopédica.

Reece (1997, p. 32) define as figuras etimológicas como sendo a ocorrência, nos poemas épicos, de "termos considerados pelo poeta e sua audiência como etimologicamente cognatos e que são sintática e significativamente apostos um ao outro". No caso deste trabalho, o objetivo é exemplificar, de forma mais geral, os diferentes tipos de figuras etimológicas relativas a nomes de pessoas e lugares que aparecem na *Ilíada* e, mais especificamente, tratar de uma conexão problemática que ocorre na assim-chamada gesta de Diomedes, no canto V.

A gesta de Diomedes é a primeira *aristia* da *Ilíada*. As *aristias* são "seções da *Ilíada*, nas quais um único herói vem à frente e, por um período curto ou longo, assume a proeminência que, de outra forma, não pertenceria a ele" (LEAF, 1900, p. 192). Em se tratando da gesta de Diomedes, esse herói é obviamente Diomedes Tideide. A estrutura dessa seção obedece a uma disposição tripartite natural, na qual a primeira parte (v. 1- 453) apresenta o guerreiro Diomedes destroçando os troianos. Mesmo após ser ferido por Pândaro, o herói retorna ao combate, mata o troiano e obriga que Afrodite se retire, sangrando, da luta depois de salvar Eneias. Na segunda parte (v.

454-710), Ares e Apolo se juntam aos contingentes troianos. Enquanto isso, Diomedes sai da peleja por alguns minutos e Sarpédone mata o Heráclida Tlepólemos, líder dos ródios. Finalmente, na terceira e última parte (v. 711-909), Hera e Palas Atena vêm em auxílio dos aqueus e Diomedes consegue ferir a Ares com a ajuda da deusa.

1. A harmonia simpática

Em geral, as figuras etimológicas produzem dois tipos de efeitos específicos na narrativa. Em primeiro lugar, elas contribuem para a expressão de algum mito etiológico; em segundo lugar, elas criam uma harmonia simpática entre as pessoas e os lugares (REECE, 1997, p. 37-38). Na tradição épica, há dois tipos comuns de conexões etimológicas: as que são explicitamente marcadas e aquelas que só existem implicitamente (REECE, 1997, p. 32).

Um exemplo de conexão etimológica marcada explicitamente ocorre no Canto IX, versos 561-564:

τὴν δὲ τότε ἐν μεγάροισι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ
Ἄλκυόνην καλέεσκον ἐπώνυμον, οὐνεκ' ἄρ' αὐτὴ
μήτηρ ἄλκυόνος πολυπενθέος οἶτον ἔχουσα
κλαῖεν ὃ μιν ἐκάεργος ἀνῆρπασε Φοῖβος Ἀπόλλων.

A esta, por isso, no belo palácio, o apelido de Alcíone os próprios pais lhe puseram, porque o sofrimento dessa ave à mãe coubera, também, que profundos lamentos soltava, quando se vira raptada por Febo, o frecheiro infalível.

A passagem explica, de modo explícito, que o nome de Alcíone vem do pássaro homônimo. De acordo com Leaf (1900, p. 412), "chamavam-na de Alcione porque a mãe dela cantava com a voz flébil do alcíone", pois conta-se que "a fêmea, quando separada do macho, entoava um lamento contínuo". Outro exemplo vem do Canto VI, versos 402-403:

τόν ῥ' Ἑκτωρ καλέεσκε Σκαμάνδριον, αὐτὰρ οἱ ἄλλοι
Ἄστυάνακτ'· οἶος γὰρ ἐρύετο Ἴλιον Ἑκτωρ.

O nome, Heitor, de Escamândrio, lhe pôs; mas as outras pessoas, o de Astianacte, que o pai era o amparo dos muros de Troia.

Na passagem, o poeta explica que Astianacte, filho de Heitor, tinha esse nome porque o pai era o único protetor da cidadela de Ílion. O nome do filho significa, literalmente, "senhor da cidade", sendo que *astys* significa "cidade" e *anax* significa "senhor".

As conexões implícitas, por sua vez, formam, na tradição épica, o grupo mais numeroso e sugerem um nome ou epíteto para um lugar, objeto ou pessoa, cuja ligação não era percebida de forma óbvia mesmo pela audiência da época. Segundo Reece (1997, p. 33), "muitas figuras etimológicas envolvem um conjunto de trocadilhos e associações vocabulares, em que o nome próprio ou patronímico é explicado pelas formas verbais, adjetivas, participiais ou nominais". Um bom exemplo do tipo implícito vem do Canto II, versos 603-604:

Οἱ δ' ἔχον Ἀρκαδίην ὑπὸ Κυλλήνης ὄρος αἰπύ,
Αἰπύτιον παρὰ τύμβον, Ἴν' ἄνδρες ἀγχιμαχηταί.

Os que na Arcádia moravam, nas faldas do Monte Cilena,
perto da campa de Epítio, guerreiros de prol todos eles.

Nesse caso, o herói arcade Epítio é enterrado “nas faldas do [íngreme, *aipy*] Monte Cilena”. Forma-se, portanto, uma ligação entre o nome do herói e a descrição da montanha onde foi enterrado, embora o poeta não chame explicitamente a atenção para esse fato. Outro exemplo ocorre no mesmo canto II, v. 698-703:

τῶν αὖ Πρωτεσίλαος ἀρήιος ἡγεμόνευε
ζωὸς ἑὼν· τότε δ' ἤδη ἔχεν κατά γαῖα μέλαινα.
τοῦ δὲ καὶ ἀμφιδρυφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο
καὶ δόμος ἡμιτελής· τὸν δ' ἔκτανε Δάρδανος ἀνήρ
νηὸς ἀποθρῶσκοντα πολὺ πρῶτιστον Ἀχαιῶν.

Protesilau, quando vivo; o notável herói, comandava.
A terra negra, porém, já acolhera em seu meio o guerreiro.
Ambas as faces, em Fílace, a esposa a arranhar deixou ele
e, inacabado, o palácio; matou-o um guerreiro Dardânio,
quando saltou do navio muito antes dos outros Acaios.

Desta vez, Protesilau, o líder dos guerreiros de Fílace, é o primeiro a morrer, fato que se conecta, etimologicamente, com o seu nome, que significa “primeiro” (*prôtos*) do “povo” (*laos*). Outro exemplo ocorre mais à frente no mesmo Canto II, v. 756-759:

Μαγνήτων δ' ἦρχε Πρόθοος Τενθηρόνος υἱός,
οἱ περὶ Πηνειὸν καὶ Πήλιον εἰνοσίφυλλον
ναίεσκον. τῶν μὲν Πρόθοος θεὸς ἡγεμόνευε,
τῷ δ' ἅμα τεσσαράκοντα μέλαινα νῆες ἔποντο.

Prótoo conduz os Magnetas, o filho do forte Tentrédone,
que ao redor do Peneio e do Pélio frondoso moravam.
Esses, ao mando de Prótoo obedecem, o herói velocíssimo;
Todos, quarenta navios de casco anegrado perfazem.

Aqui, Prótoo, líder dos Magnetas, é “velocíssimo” (*thoos*). Outros exemplos que Reece (1997, p. 33) cita estão em IV.474-475; VIII.119-121; XII.182-186; XIII.299-300; XIV.443-445; XIX.91 e XIX.329-330. Em todas essas ocorrências fica evidente a harmonia simpática entre o nome próprio e as expressões que o poeta escolhe para incluir nos versos.

2. Figuras etimológicas na gesta de Diomedes

Nosso interesse, aqui, se volta principalmente para as figuras etimológicas da gesta de Diomedes (Canto V). Antes de abordar o caso mais complexo, mencionamos dois exemplos de ocorrência simples, o primeiro dos quais se encontra nos versos 668- 672:

Τληπόλεμον δ' ἐτέρωθεν εὐκνήμιδες Ἀχαιοὶ
ἐξέφερον πολέμοιο· νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεύς
τλήμονα θυμὸν ἔχων, μαίμησε δὲ οἱ φίλον ἦτορ·

μερμήριξε δ' ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμὸν
ἢ προτέρω Διὸς υἱὸν ἐριγδοῦποιο διῶκοι
ἢ ὃ γε τῶν πλεόνων Λυκίων ἀπὸ θυμὸν ἔλοιτο.

Por outro lado, os Aquivos do campo o cadáver tiraram do companheiro; esse foi pelo divo Odisseu conhecido, o sofredor, que sentiu na alma grande incontida revolta. No coração e no espírito pôs-se a pensar o guerreiro sobre se fora melhor ir no encalço do filho de Zeus.

Ulisses observa os aqueus que arrastam o cadáver do guerreiro Tlepólemos para fora do campo de batalha (*polemoio*), tendo "na alma grande incontida revolta" (*tlêmona thymon*). Percebe-se, portanto, a presença de partes do nome do guerreiro morto na descrição que o poeta faz da cena. Outro exemplo ocorre nos versos 471 a 474, do mesmo Canto V:

ἔνθ' αὖ Σαρπηδῶν μάλα νείκεσεν Ἴκτορα δῖον·
"Ἴκτορ, πῆ δὴ τοι μένος οἴχεται ὃ πρὶν ἔχεσκες;
φῆς που ἄτερ λαῶν πόλιν ἐξέμεν ἠδ' ἐπικούρων
οἴσσι, σὺν γαμβροῖσι κασιγνήτοισι τε σοῖσι.

Vira-se, então, para Heitor, censurando-o acrememente, Sarpédone:
"Para onde foi, divo Heitor, a coragem que sempre mostraste? Não afirmavas que té sem aliados, sem povo, podias só com os cunhados e irmãos, defender a cidade altanada?"

Nesse caso, Reece (1997, p. 34) nota que o poeta sugere uma etimologia para o nome do guerreiro troiano Heitor com o verbo "ter". Afinal de contas, Sarpédone lhe pergunta pela coragem que sempre "tivera" e se refere a sua antiga bravata de que seria capaz de "ter", isto é, "defender" a cidade sozinho.

No entanto, nem todas as figuras etimológicas, quer explícitas ou implícitas, têm resolução tão óbvia. Há casos que parecem problemáticos porque a etimologia parece forçosa ou até mesmo insustentável. A gesta de Diomedes nos oferece um bom exemplo dessa situação.

3. Uma conexão problemática

Um exemplo de figura etimológica problemática está nos versos 104 a 105 da gesta de Diomedes (Canto V):

δὴθ' ἀνοχήσεσθαι κρατερὸν βέλος, εἰ ἔτεόν με
ῶρσεν ἄναξ Διὸς υἱὸς ἀπορνύμενον Λυκίηθεν.

Não poderá resistir ao poder do meu arco, se é fato que foi o filho de Zeus quem me fez vir da Lícia querida.

Esta passagem aparece na gesta de Diomedes e se refere a Pândaro, aliado dos troianos (TSAGALIS, 2012), que, com a ajuda de Eneias, consegue se aproximar de Diomedes e quase o mata. A aproximação era necessária porque a deusa Palas Atena protegia Diomedes das flechadas certeiras de Pândaro. Em seu desejo de destruir a cidade de Troia, a deusa já enganara o arqueiro para que ferisse a Menelau, no Canto IV, a fim de evitar qualquer possibilidade de armistício entre aqueus e troianos. Em

sua arístia, Diomedes escapa do ataque de Pândaro, mata-o e, além disso, se não fosse a pronta intervenção da deusa Afrodite, teria vitimado Eneias como desforra.

Pândaro, filho de Licáone, participa dos eventos descritos na *Iliada*, desde o Canto II, liderando um contingente de guerreiros que trouxera de Zélia, cidade vizinha a Troia, para auxiliar os troianos. No trecho da figura etimológica em questão, temos as palavras de Pândaro, com as quais o poeta, surpreendentemente, o liga à Lícia, "um país no sudoeste da Anatólia, que cobria parte da região conhecida como terras de Luca, nos textos hititas do final da era do bronze" (BRYCE, 2009, p. 430). E essa não é a única vez que isso acontece, pois, logo depois, no mesmo Canto, Eneias faz a seguinte declaração, nos versos 171-173:

Πάνδαρε, ποῦ τοι τόξον ἰδὲ πτερόεντες ὀϊστοὶ
καὶ κλέος; ὧ οὐ τίς τοι ἐρίζεται ἐνθάδε γ' ἀνὴρ,
οὐδέ τις ἐν Λυκίῃ σέο γ' εὐχεται εἶναι ἀμείνων.

Pândaro, acaso perdeste teu arco, tuas setas aladas
e tua fama sem par, que nenhum dos troianos contesta?
Nem mesmo os Lícios guerreiros presumem que possam
vencer-te.

Os lícios têm uma participação destacada na guerra de Troia. Segundo Bryce (1986, p. 12),

Na *Iliada*, os lícios, sob a liderança de Sarpédone e Glauco, figuram como os mais proeminentes dos aliados troianos na guerra contra os gregos. Da longa lista de referências à participação lícia no conflito, fica claro o papel importante que Homero atribui aos lícios. De fato, eles se sobressaem em muito a todos os outros aliados de Troia no tratamento que recebem na *Iliada*. Isso é algo digno de nota, dada a distância remota de sua pátria do palco da ação. A Lícia aparece por último na lista de aliados detalhada no assim-chamado Catálogo Troiano (*Iliada*, II.816-877), um catálogo que certamente pretendia indicar uma progressão geográfica aproximada que ia desde a Tróade, no norte, até a Lícia, no sul longínquo.

Há pelo menos quatro razões, no entanto, para que a identificação de Pândaro como oriundo da Lícia soe inverossímil na epopeia. Em primeiro lugar, o poema sempre o apresenta como líder dos troianos (II.826; V.200, 211), mas nunca como líder dos lícios.

Em segundo lugar, Pândaro alega, no Canto V, versos 201-204, que veio de sua terra natal, a pé, para Troia, o que seria impossível, caso a Lícia fosse seu ponto de partida:

ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην—ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν—ἵππων
φειδόμενος, μή μοι δευοῖατο φορβῆς
ἀνδρῶν εἰλομένων, εἰωθότες ἔδμεναι ἄδην.
ὦς λίπον, αὐτὰρ πεζὸς ἐς Ἴλιον εἰλήλουθα

Mas não lhe quis aceitar o conselho – quão útil me fora! –,
porque roupasse os cavalos, com bom tratamento habituados,
pelo receio de vir a faltar-lhe forragem no assédio.
Por isso tudo os deixei, tendo vindo de pé para Troia.

Em terceiro lugar, o poeta explicitamente revela que o arqueiro veio para Troia de Zélia, às margens do rio Esepo (II.824-827; IV.103, 121).

Finalmente, em quarto lugar, fica difícil conciliar o papel de Pândaro com o de Glauco, filho de Hipóloto e neto de Belerofonte, que capitaneava o exército lício com o auxílio de seu primo Sarpédone.

A origem do nome da Lícia é controversa. Uma tradição aponta para a relação de amizade entre Sarpédone e Lico, filho de Pandíone. De acordo com Heródoto I.173, Egeu, irmão de Lico, o havia expulsado da Ática e, por essa razão, Lico havia encontrado refúgio em Miliada, o reino de Sarpédone. Como demonstração de amizade, Sarpédone decide, então, mudar o nome de seu reino para Lícia, em homenagem a Lico. Estrabão XVI se opõe a essa etiologia do nome, mas Schmitz (1872, v. 2, p. 224) considera que Estrabão pode ter feito essa oposição por causa de "seu desejo de olhar para Homero como uma autoridade infalível". De acordo com Antonino Liberal (*Met.* 35.3), o nome teria se originado no mito de que lobos (*lykoi*) teriam auxiliado Leto a alcançar as águas do rio Xanto. Finalmente, de acordo com Alexandre Poliístor, teria sido Belerofonte que teria dado à Lícia esse nome. Bryce (1986, p. 23),

Em cada caso, a explicação da mudança de nome se baseia claramente na pressuposição de que o nome Lícia é de origem grega; e, aliada a isto, vem a pressuposição mais geral de que a mudança de nome reflete a presença ou a chegada de elementos gregos à Lícia nos estágios iniciais de seu desenvolvimento.

Os personagens da *Ilíada* mencionam o nome da Lícia dezoito vezes, mas o narrador só o menciona duas vezes. A identidade geográfica desse lugar é bastante importante na epopeia, que a considera como a terra do serpenteante rio Xanto, com ênfase no fato de que é uma localidade bastante distante da Tróade, palco das principais batalhas da Guerra de Troia (II.877), o que estabelece uma hierarquia entre os aliados troianos que vieram de terras circunvizinhas e são, por isso, considerados menos importantes, e os lícios, que vieram de longe para lhes prestar auxílio (TSAGALIS, 2012).

Como explicar, portanto, a conexão que a epopeia estabelece entre Pândaro e a Lícia? Uma primeira tentativa de explicar essa ligação (BRYCE, 1977, p. 215) vem do fato de que o pai de Pândaro se chamava Licáone, conforme se estabelece em várias passagens nos Cantos IV (versos 89 e 93) e V (versos 95, 101, 169, 179, 229, 246, 276 e 283). A proximidade entre o antropônimo e o gentílico teria inadvertidamente levado o poeta a considerar o aliado troiano como lício.

Outra explicação, mencionada por Bryce (1977), dependeria da interpretação dada a um dos epítetos de Apolo, a quem Pândaro faz supostamente um voto no Canto IV, versos 100-103, na passagem em que Palas Atena o instiga a ferir o "herói Menelau valoroso":

ἀλλ' ἄγ' οἴστευσον Μενελάου κυδαλίμοιο,
εὐχέο δ' Ἀπόλλωνι Λυκηγενεῖ κλυτοτόξῳ
ἄρνῶν πρωτογόνων ῥέξειν κλειτὴν ἑκατόμβην
οἴκαδε νοστήσας ἱερῆς εἰς ἄστου Ζελεΐης.

Vamos! dispara uma seta no herói Menelau valoroso,
e a Febo Apolo, o notável arqueiro nascido na Lícia,
uma hecatombe promete de ovelhas de menos de um ano,
quando estiveres de novo nos muros sagrados de Zélia

O epíteto apolíneo *lykêgenês* é geralmente interpretado como "nascido na Lícia", embora "nascido como lobo" ou "nascido da luz" também sejam

possibilidades reais. Essa afinidade entre Pândaro e uma divindade de hipotético pedigree lício pode ter levado o poeta à associação que agora nos intriga.

Plutarco afirma, em *Mulierum virtutes* (247e), um tratado sobre a coragem das mulheres, que certo Amisodaro chegou à Lícia, vindo "de uma colônia dos lícios perto de Zélia" (ἐκ τῆς περὶ Ζέλειαν ἀποικίας Λυκίων), acompanhado de piratas, que acabaram derrotados por Belerofonte (PLUTARCH, 1971). Com base nessa declaração, alguns supõem que havia dois grupos de lícios, um dos quais teria sido formado por uma colônia lícia na Trôade e outro, por uma colônia troiana na Lícia. Talvez, no entanto, a declaração de Plutarco tenha sido apenas mais um esforço de harmonizar os dados discrepantes que Homero nos forneceu.

Outras hipóteses menos plausíveis, algumas das quais mencionadas por Bryce (1977, p. 214, 217), ainda defendem que os lícios tinham três líderes: Glauco, Sarpédone e Pândaro; ou que teria havido, com o passar do tempo, uma fusão das histórias desses três guerreiros; ou que Pândaro não seria o líder dos troianos, mas dos tloanos, uma tribo da Lícia; ou que teria havido uma fusão de dois personagens de nomes semelhantes (Pândaro e Pandareu, de Creta, ilha de onde Heródoto I.173 afirma que os lícios eram originários); ou que teria havido a mistura de duas tradições épicas distintas, uma mais antiga e outra mais recente.

A melhor explicação para as dificuldades causadas por essa figura etimológica é a de Tsagalis (2012), segundo a qual,

a tradição iliádica, por meio de uma série de associações historicamente imprecisas, mas poeticamente eficazes, enfatizava que Pândaro vinha da Lícia, quando queria acentuar sua habilidade como arqueiro [...]. O espaço é aqui o meio que possibilita a associação de Pândaro com o arco [grifo do autor].

Sua interpretação seria equivalente a dizer que certa pessoa é mineira, simplesmente porque come muito queijo; ou britânica, simplesmente porque é pontual. Apesar disso, Tsagalis (2012) descarta, neste caso específico, a explicação, favorecida por Bryce (2006, p. 137), de que "a fusão de várias configurações levou a uma nova forma de simbiose, na qual a adaptação de material mais antigo a crenças e práticas posteriores é apenas parcial, deixando rupturas na superfície do texto épico". Ele prefere entender que a razão por que o poeta age dessa forma é para fazer de Pândaro um tipo de Páris.

Considerações finais

Em meio a tantas explicações, também gostaria de ventilar uma hipótese. A *Ilíada* tem "quase dezesseis mil versos distribuídos em vinte e quatro cantos" (VIEIRA, 2003, p. 9). Em um acervo tão grande de conteúdo, as contradições grassam no texto homérico. Em geral, essa abundância de contradições e repetições tem a função de auxiliar na declamação do poema. Elas constituem recursos que permitem que o rapsodo organize as ideias e satisfaça a necessidade da métrica, sem se esquecer do que vem a seguir. Por isso, Lattimore (1951, p. 40) nota que "Egisto, de todas as pessoas, é chamado de 'impoluto'. Afrodite está sorrindo quando expressa um lamento (V.373). Se Helena é a 'esposa amada' do rival que a conquista (III.138), isso não implica em nenhum viés ou astúcia do narrador. É que 'amada' combina com 'esposa'".

De acordo com Hadas (1965, p. 6), não apenas a maior parte da literatura grega antiga era recitada, "mas era recitada ao ar livre, em plena luz do dia, diante de um grande público, predominantemente masculino, e era costumeiramente apresentada em concursos, nos festivais religiosos nacionais e nos jogos funerários". Por isso, não há como não se admirar da capacidade mnemônica dos rapsodos que declamavam os épicos. É o que faz Lesky (1966, p. 16), quando diz que, na época de Platão, os rapsodos

tinham memória prodigiosa e seguiam um texto já fixado, um texto que talvez, em tempos anteriores, costumava ser a posse querida de uma família ou guilda. Seu rigor para seguir o texto provavelmente não era absoluto, e esse tipo de transmissão é a principal causa das muitas dificuldades no texto de Homero.

A carga cognitiva mais pesada repousava na necessidade de encontrar as palavras ideais para satisfazer as necessidades métricas. No entanto, Parry (1972, p. 9-10) afirma que "a noção da necessidade imperiosa da métrica, como explicação para um modo incomum de expressão em Homero é menos afiançável do que às vezes se pensa". Embora os rapsodos tivessem mesmo grande preocupação com o encaixe métrico de seus versos, havia, além disso, a carga cognitiva de lembrar os nomes de uma miríade de personagens, sua origem geográfica e sua ascendência aristocrática. Daí, minha sugestão, quase simplória, de que a associação de Pândaro com a Lícia enfatizava sua habilidade como arqueiro, conforme sugere Tsagalis (2012), mas também contribuía para sua fácil identificação como filho de Licáone (II.826-827) e como devoto de Apolo (II.827; IV.101, 119), uma divindade que protegia os arqueiros e era conhecida como *lykêgenês* (IV.101). De acordo com Hadas (1965, p. 17), "a verdade do poeta não pode ser questionada, nem os seus julgamentos ao selecionar incidentes e descrever os personagens". Portanto, o emprego das figuras etimológicas criava associações entre os personagens, demarcava sua atuação e ressaltava suas características principais. Como uma espécie de licença poética, elas aliviavam a carga cognitiva dos rapsodos.

Referências

BRYCE, Trevor R. Pandaros, a Lycian at Troy. *American Journal of Philology*, v. 98, n. 3, p. 213-218, 1977.

BRYCE, Trevor R. The Lycians in literary and epigraphic sources. In: BRYCE, Trevor R.; ZAHLE, Jan (Eds.). *The Lycians: a study of Lycian history and civilisation to the conquest of Alexander the Great*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1986. v. 1.

BRYCE, Trevor R. *The Trojans and their neighbors*. London/New York: Routledge, 2006.

BRYCE, Trevor R. *The Routledge handbook of the peoples and places of ancient Western Asia: the Near East from the early Bronze Age to the fall of the Persian Empire*. London/New York: Routledge, 2009.

HADAS, Moses. *A history of Greek literature*. New York/London: Columbia University Press, 1965.

HERÓDOTO. *História*. Tradução: J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Jackson, 1964.

HOMERO. *Iliada*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERUS. Ilias. In: ALLEN, T. W. (Ed.). *Homeri Ilias*. Oxford: Clarendon, 1931. v. 2.

LATTIMORE, Richmond. Introduction. In: HOMER. *Iliad*. Chicago: The University of Chicago Press, 1951.

LEAF, Walter. *The Iliad*. London: MacMillan, 1900.

LESKY, Albin. *A history of Greek literature*. 2. ed. London: Methuen, 1966.

PARRY, Adam. Language and characterization in Homer. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 76, p. 1-22, 1972.

PLUTARCH. *Mulierum virtutes* (242e-263c). In: NACHST, W. *Plutarchi moralia*. Leipzig: Teubner, 1971. v. 2, p. 225-272.

REECE, Steve. A figura etymologica in the hymn to Hermes. *Classical Journal*, v. 93, n. 1, p. 29-39, 1997.

SCHMITZ, Leonhard. Lycia. In: SMITH, William (Ed.). *Dictionary of Greek and Roman geography*. London: John Murray, 1872. v. 2, p. 223-226.

TSAGALIS, Christos. *Space in the Iliad: from listeners to viewers*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2012. Disponível em: <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5740.christos-tzagalis-from-listeners-toviewers-space-in-the-iliad>. Acesso em: 6 fev. 2020.

VIEIRA, Trajano. Introdução. In: HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003. v. 1, p. 9-28.

A natureza da alma em Lucrecio: a relação entre a noção de *clinamen* e a *libera voluntas*

Antonio Júlio Garcia Freire (UERN)

Introdução

Pouco se sabe sobre a vida de Lucrecio a não ser que foi um poeta e filósofo romano que nasceu provavelmente em 94 a.C.¹ e que escreveu uma única obra: *De Rerum Natura*, ou *Da Natureza das Coisas*, um poema filosófico em seis Livros onde retoma a tradição epicurista quase que literalmente, divulgando as teses de Epicuro à audiência latina. Cometeu suicídio em 51 ou 50 a.C. devido a um acesso de loucura, após beber uma poção afrodisíaca. Muitos especialistas consideram que o suicídio foi a versão adotada pelos primeiros Padres da Igreja com o intuito de desmerecer e desacreditar o filósofo, famoso pelos ataques à religião, ao irracionalismo e às superstições. Para Lucrecio, a divindade não tinha lugar no mundo, nem como causa, nem como agente de transformação de devir.

Em sua origem grega, o pensamento epicurista tem uma destinação bastante clara: todo o conjunto de argumentos que fundamenta a sua filosofia da natureza tem um objetivo ético bem determinado e reconhecível: uma vida simples, em comunidade, gozando da *phylía* entre os seus membros e compartilhando seus estudos sobre a natureza, a *physis*. Para o epicurismo, o "Todo" (*tó pan*) é a noção que organiza os juízos cosmológicos. De acordo com a *Carta a Heródoto* do próprio Epicuro e reproduzida por Diógenes Laércio (D. L. X, 39-41), "o todo sempre foi exatamente como é agora, e sempre será assim". Em um escólio na mesma passagem, Diógenes afirma: "o todo é constituído de corpos e vazio" (*tó pan esti somata kai kenon*). Por corpos, neste caso, Epicuro está se referindo aos elementos primordiais, os *átoma*. Para Lucrecio, são as sementes das coisas (*semina rerum*), os elementos (*elementa*), os corpos primordiais (*corpora prima*).

1 . Segundo o relato de São Jerônimo, baseado provavelmente em Suetônio.

No epicurismo, o todo é formado pelo agregado de átomos e vazio (*athroísma*). "Corpo" (*sóma*) é uma noção que se aplica tanto aos elementos primordiais (*os átoma*), quanto aos corpos sensíveis, como o corpo-carne (*sarkós*). A diferença básica entre os elementos dos "corpos sensíveis" - como os corpos físicos - e os "corpos apreendidos pelo pensamento" - como o corpo-alma - está na fina textura dos átomos que os compõe. Existem os corpos elementares e existe o vazio. Além disso, existe o movimento de tais corpos elementares no vazio, que formam os corpos compostos. A partir desta cinética básica, tudo o que existe é formado e se decompõe: dos corpos apreendidos pela sensibilidade aos estados psicológicos do espírito, incluindo as afecções (*pathé*) e o próprio pensamento (*dianóia*)².

Em Lucrecio, esse movimento, que bem poderia ser chamado de uma "dinâmica generalizada dos corpos primordiais", significa também uma série de forças materiais, das quais fazem parte o peso (*pondus*), os choques (*plagae*) e a declinação (*clinamen*) dos átomos. As "forças materiais" fazem parte de um contexto bem mais amplo, a saber, o do movimento dos átomos muito sutis do pensamento que engendram as ações e as escolhas feitas pelo indivíduo. As causas do movimento são, ao mesmo tempo, determinadas, como o peso ou gravidade, e indeterminadas, como a declinação.

Mas, para além de uma mera descrição naturalista do mundo físico, questões interdependentes tais como a responsabilidade individual e a liberdade possível, deslocam o problema do movimento dos átomos para um patamar ético. Igualmente importante para essa apresentação é a noção de alma ou a sua investigação: para o epicurismo, seu significado se aproxima daquilo que poderíamos chamar hodiernamente de *psicologia*, principalmente quando estão em relevo faculdades como a apreensão pelo pensamento, as afecções, além das ações e o comportamento³.

1. O conceito de alma no atomismo epicurista

A descrição da natureza da alma, seus limites e modo de realização encontra-se no Livro III. Faz parte desse Livro, o desenvolvimento de algumas teses epicuristas sobre a morte e o sentimento de medo que acomete os seres, quando são confrontados com essa realidade. O Livro IV se debruça sobre o modo como se conhece o mundo; as sensações, a imaginação, os estados oníricos e o pensamento, a relação entre o corpo-carne e o corpo-alma. Ao final desse Livro, Lucrecio discorre sobre o prazer (*vênus voluptas*), o amor-paixão e o desejo sexual. Poderíamos ainda acrescentar que, se os Livros I e II têm como objetivo abarcar o estudo da natureza em sua totalidade, os Livros III e IV têm como propósito de investigação o próprio homem, mais exatamente, a sua relação com o mundo. Esse "projeto" humano a ser desenvolvido por Lucrecio se fundamenta na concepção de um ser livre e autônomo. Aliás, não se trata apenas de estudá-lo enquanto

2 . No sentido de entendimento, intelecto, inteligência. Na Filosofia Antiga é possível encontrar sentidos diversos para esse termo. Platão usa essa noção principalmente para a argumentação matemática. Para Epicuro, seria a faculdade da argumentação ligada ao intelecto e à inteligência, sem necessariamente ser restrita à lógica.

3 . Evidentemente, a teoria atomista da alma na Antiguidade não pode ser reduzida a uma psicologia em seu sentido moderno. O objetivo de usar tal termo é apenas de realizar uma aproximação conceitual - e provisória - do significado de alma entre as duas épocas. Insistimos também na etimologia da palavra: tanto na Filosofia Antiga como na ciência contemporânea, a psicologia pode ser considerada uma investigação sobre a alma, descontada toda a carga religiosa desse termo.

corpo fenomênico, mas especialmente a sua alma, responsável por animar o corpo-carne, além das conexões com a sensibilidade, o pensamento, a imaginação e o prazer, com este último, tomando um lugar central no papel da liberdade no sistema ético epicurista (BOYANCÉ, 1964, p. 143).

A compreensão da alma na filosofia epicúrea não é tão evidente como poderia parecer se comparada às descrições sempre diretas da natureza e de seus constituintes. Em primeiro lugar, a noção de alma entre os epicuristas não encontra qualquer correlato no período helenístico, exceto entre os estóicos (ANNAS, 1994, p. 37). A sua descrição da alma como um agregado corpóreo de átomos tem um objetivo ético. Primordialmente, trata-se de justificar como são infundados os temores da morte e como tais medos são, muitas vezes, as causas de males e doenças dos homens⁴. Mas, neste caso, não se trata apenas de enfatizar o quanto os homens são ignorantes em relação à natureza da morte. Compreender a natureza da alma é, de certa forma, ao lado do conhecimento dos elementos primevos, a possibilidade que tem o sábio de eliminar os temores fúteis e insensatos e, assim, perceber um novo caminho em direção à liberdade, ao prazer e à tranquilidade anímica:

Ora, depois de ter ensinado quais são os princípios de todas as coisas e como, tão diferentes pela variedade das formas, espontaneamente voam, tomados num eterno movimento, e de que modo se podem gerar, a partir deles, todas as coisas, parece que a seguir devo pôr claro nestes meus versos a natureza do espírito e da alma, expulsando, derrubando aquele medo do Aqueronte que perturba desde os fundamentos, intimamente, a vida humana, tudo penetra da cor da morte e não deixa nenhum prazer límpido e puro (*Da natureza*, III, 31- 40).

Preso ao medo, o homem é ignorante quanto a sua própria natureza; mas, ele torna-se livre na medida em que a conhece. Livre dos temores, ele teria a possibilidade de modificar, através da vontade (*voluntas*), o seu destino. Para conhecer tal natureza, torna-se necessário conhecer os princípios da diversidade, da estrutura e do movimento anímico. Ao colocar a alma no mesmo patamar dos corpos compostos ("todas as coisas"), Lucrécio introduz ainda, a tese de que a alma é também formada por átomos e vazio, e, além disso, de uma composição de corpos compostos (como um corpo dentro de outro corpo), que chama de *anima* e *animus*. Ao relacionar a alma aos compostos, está apontando, de certa maneira, para uma das suas características: a sua natureza finita. Somente através desse entendimento da dupla natureza da alma (*anima* e *animus*)⁵ é possível afastar o temor das punições religiosas (simbolizadas pelo Aqueronte)⁶ e da escuridão da morte (*mortis nigrore*)⁷. Dessa forma, tal o temor é um dos obstáculos ao prazer em sua plenitude (*voluptatem liquidam puramque*)⁸. Mais do que um impulso reativo ao prazer, o medo (*metus*)⁹ também é um sentimento contrário à

4 . Segundo Bignone (1961, p. 74), "[...] tutta la poesia de questo libro è circundata da questo alone di appassionata attesa di tale senso di liberazione che dovrà sorgere alla fine di questo canto del destino dell'anima umana".

5 . *Da natureza*, III, 37.

6 . Rio mitológico, também conhecido como "rio do infortúnio". Seria um afluente do rio Styx, localizado no mundo dos mortos, sendo mencionado por vários filósofos da Antiguidade. Em *A Eneida*, de Virgílio, é citado juntamente com outros rios infernais, quando o poeta conterrâneo de Lucrécio descreve o mundo dos mortos. As almas dos mortos, ao chegarem a uma das margens do Aqueronte, eram levadas às portas do Hades por um barqueiro chamado Caronte. Ver Bulfinch (2014).

7 . DRN, III, 39.

8 . DRN, III, 40.

9 . DRN, IV, 37.

liberdade da alma¹⁰. Resta dizer que em Lucrecio, a *anima* diz respeito à parte sensitiva da alma e o *animus* à parte racional.

2. A declinação - *clinamen*

A declinação (*clinamen*)¹¹ do átomo é uma das noções mais problemáticas do Livro II, em parte relacionadas com a história do epicurismo, uma vez que o conceito de um desvio ou variação do movimento do átomo¹² somente é atestado por alguns textos epicuristas e testemunhos relativamente tardios, atribuídos explicitamente ao fundador do jardim. A tese está ausente dos escritos sobreviventes de Epicuro, no entanto, é descrita claramente por Lucrecio¹³, além de mencionada por Cícero¹⁴ e Diógenes de Enoanda¹⁵, um epicurista que viveu na zona montanhosa da Lícia, sudoeste da atual Turquia. O termo em grego é conhecido como *parenklisis* ou *énklinai*¹⁶.

A discussão sobre a declinação em Lucrecio é dividida em duas seções: a primeira, entre os versos 216-250 do Livro II, trata do papel da declinação na física epicurista. A segunda, situada entre os versos 251-293 do mesmo livro, discute a relação entre o *clinamen* e a *libera voluntas*. Segundo Lucrecio:

Finalmente, se todo movimento é solidário de outro e sempre um novo sai de um antigo, segundo uma ordem determinada, se os elementos não fazem, pela sua declinação, qualquer princípio de movimento que quebre as leis do destino, de modo a que as causas não se sigam perpetuamente às causas, donde vem esta liberdade que têm os seres vivos, donde vem este poder solto dos fados, por intermédio do qual vamos aonde a vontade nos leva e mudamos o nosso movimento, não em tempo determinado e em determinada região, mas quando o espírito o deseja? É sem dúvida na vontade que reside o princípio de todos estes atos; daqui o movimento se dirige a todos os membros (*Da natureza*, II, 251-262).

Mas, em primeiro lugar, o que seria a declinação? Para Lucrecio, os átomos, em sua queda livre, se desviam um pouco, não mais que um mínimo (*nec plus quam minimum*)¹⁷ da sua trajetória, de forma a proporcionar os choques dos elementos e formar os compostos. A tradução usual é *declinação* ou *desvio*, sendo que a primeira ocorre com mais frequência nos textos dos especialistas em Lucrecio. Não se trata de um movimento oblíquo, como pode

10 . O conteúdo da exposição de Lucrecio não é muito diferente daquela apresentada por Epicuro na *Carta a Heródoto*. Mas, é importante ressaltar que algumas noções apresentadas pelo primeiro guardam certo grau de dificuldade quando confrontadas com os mesmos conceitos do seu mestre. Giussani (1896, p. 183) realmente afirma que a descrição da alma no poeta romano é um tanto obscura, principalmente se forem consideradas as funções do *animus* (espírito) e da *quarta natura* (elemento sem nome).

11 . DRN, II, 292. A noção em Epicuro é *parenklisis*, apesar de não constar em nenhum de seus escritos que sobreviveram.

12 . Os termos utilizados por Lucrecio para designar a declinação variam consideravelmente, desde *depelere* (DRN, II, 219), *declinare* (DRN, II, 221; 250; 253 e 259), *inclinare* (DRN, II, 243) e o próprio *clinamen* (DRN, II, 292), sendo que este é o termo mais frequente.

13 . *Da natureza*, II, 216-220.

14 . O pensador romano, contemporâneo e provavelmente amigo de Lucrecio, associa a declinação (*parenklisis*) a Epicuro (Cf. Cícero, *Sobre o destino*, 19 e *De finibus et malorum*, I, 19), embora, como já fora mencionado, nenhuma alusão a esta tese é encontrada nos escritos sobreviventes do filósofo do jardim.

15 . Em 1888, arqueólogos franceses liderados por Georges Cousin descobriram um bloco de calcário contendo vários tratados epicuristas inscritos sobre três níveis dos muros de um pórtico na entrada da cidade de Enoanda. Seu autor foi identificado como certo Diógenes (*Diogeno*), que provavelmente foi contemporâneo de Luciano de Samósata (aproximadamente 120-180 d.C.) e Galeno (aproximadamente 129-200 d.C.). Para uma breve introdução às inscrições de Diógenes, ver Gigandet e Morel, 2011, p. 29- 32.

16 . Em alguns casos, *parenklitiké kinesis* (H. USENER, *Epicurea*, fr. 281).

17 . 17DRN, II, 244.

parecer à primeira vista. O movimento atômico dos epicuristas era baseado em uma cinética discreta. Portanto, quando se refere ao desvio dos átomos como *não mais que um mínimo*, Lucrecio não está se referindo ao movimento em diagonal ou oblíquo: este tipo de movimento ocorre somente após os choques dos elementos. Neste caso, a melhor tradução seria declinação, em vez de desvio. Por outro lado, não deixa de ser problemático imaginar um espaço descontínuo. Talvez, a objeção de todos os críticos a este movimento envolve a afirmação de que o átomo se desloca a uma distância não mais do que mínima, em um *tempo mínimo*.

Se a *voluntas* é a faculdade da alma responsável por permitir aos seres vivos de iniciar um movimento, a declinação é o meio pelo qual essa vontade inicia o movimento pretendido. Dito de outro modo, em relação à alma dos seres vivos, a origem de todo o movimento e toda ação está no *clinamen*. Lucrecio afirma isso de várias maneiras: pela declinação, os átomos proporcionam um certo princípio de movimento que rompe com as leis do destino (*motus principium quoddam, quod fati foedera rumpat*)¹⁸; a seguir, afirma que a *voluntas* proporciona o princípio de uma ação (*his rebus cua cuique uoluntas principium dat et hinc motus per membra rigantur*)¹⁹, relacionando dessa maneira, a declinação à ação resultante da vontade. Além disso, Finalmente, relaciona fortemente a declinação às nossas ações, quando afirma que é através da *voluntas*, o melhor, da *libera voluntas*, que declinamos também os movimentos (*declinamus item motus*)²⁰ sem um tempo nem lugar determinado²¹.

3. O mecanismo dos simulacros

Para os epicuristas, toda sensação é um choque de alguma coisa que, em seu movimento de colisão, atinge os órgãos dos sentidos, gerando o fenômeno. Esse "algo" tem natureza corpórea e é base de todo sistema de representação e das sensações. Dos objetos e das coisas se desprendem figuras e imagens sutis, semelhantes a membranas ou cascas. São os simulacros das coisas (*simulacra rerum*)²² que, ao chegar aos sentidos e, por conseguinte, ao nosso espírito, transmitem as características dos objetos. Segundo Lucrecio:

São eles como películas arrancadas da superfície dos objetos e que voejam de um lado e outro pelos ares; indo ao nosso encontro quando estamos acordados, aterram-nos o espírito, exatamente como em sonhos, quando muitas vezes contemplamos figuras espantosas e imagens daqueles que já não têm luz; são elas que muitas vezes nos arrancam cheios de horror ao sono em que repousávamos; ora, não vamos acreditar que as almas fogem do Aqueronte ou que espectros voejam entre vivos, ou que alguma coisa de nós pode ficar depois da morte, visto que o corpo e a substância da alma, aniquilados ao mesmo tempo, se dispersam nos seus elementos respectivos (*Da natureza*, IV, 35-45).

18 . "Um princípio de movimento que rompa as leis do destino" (DRN, 253-254).

19 . "é [sem dúvida] a vontade de cada um que dá um início a esses atos e é a partir daqui que os movimentos se espalham pelos membros" (DRN, 261-262).

20 . "Variando também os movimentos" (DRN, 259-260).

21 . Ao identificar o *clinamen* como fonte de todo movimento dos seres vivos, Lucrecio levanta um problema: se a declinação não existisse, não seria possível explicar de que maneira as criaturas viventes poderiam se mover quando quisessem, admitindo que a origem de seus movimentos é interna à alma.

22 . *Da natureza*, IV, 34.

Mesmo os processos de algumas faculdades mentais como a imaginação e o desejo, são formados por átomos e dessa forma, emitem simulacros. Interessante observar que no caso da imaginação, Lucrécio utiliza o termo *spectra*. O latim oferece várias traduções para o termo, que vão desde uma imagem ou representação de um objeto através da pintura, figura ou espelho, passando pela designação de um fantasma ou espectro, até outros menos comuns, como estátua ou *effigie*. De todo o modo, tais significados denotam uma representação da coisa mesma, mas que tem uma existência real. Dessa forma, aquilo que se produz no processo da imaginação, para Lucrécio, deve ter uma existência tão real quanto as coisas e os objetos sensíveis. Reais, mas de outro tipo, visto que os seus simulacros também o são.

Os simulacros são como réplicas dos corpos compostos. Ao se trasladarem destes para os sentidos, ainda continuam a conservar as suas características originais, as mesmas qualidades que tinham ao se projetarem dos objetos, embora possam sofrer deformações ao longo dessa trajetória. São essas deformações na configuração original das imagens que podem alterar o entendimento sobre a sensação. O acréscimo racional ao dado empírico puro, daquilo que é recebido pela sensibilidade é o que se constitui no erro de julgamento, que tem origem no próprio raciocínio, e não nos sentidos.

As imagens são chamadas de simulacros justamente porque, além da semelhança com os corpos de que são emitidos, são muito leves e sutis:

Digo, pois, que são emitidos dos objetos, da superfície dos objetos, effigies e leves representações desses mesmos objetos; deveria dar-se-lhes o nome de películas ou de cascas, visto que têm a forma e o aspecto do corpo de que são imagens, daquele mesmo de que emanam para errarem no espaço (*Da natureza*, IV, 46-50).

Lucrécio distingue três espécies básicas de simulacros: os de profundidade e os de superfície, cuja diferenciação simplesmente diz se tais emanções são originadas no exterior ou no interior dos corpos, e os de terceira espécie. Os de primeira espécie estão associados – por analogia – aos sentidos do odor, do calor, da luminosidade ou do som. Os simulacros de superfície são os do segundo tipo, e se constituem no próprio *símile* dos objetos dos quais estão emanando. Os átomos de tais imagens podem mover-se em meios tão restritivos quanto o ar rarefeito, sem alterar a sua ordem e a sua configuração. Quanto aos simulacros de terceira espécie, têm uma constituição muito sutil, a mais sutil entre todos os simulacros, formam-se nos ares de maneira aleatória, como explica Lucrécio:

Vais agora saber e compreender em poucas palavras quais são os corpos que movem o espírito e donde vem aquilo que à mente vem. Primeiro, direi o seguinte, que sutis simulacros das coisas, de numerosas espécies, vagueiam em grande número por todas as partes e que facilmente se juntam entre si nos ares quando chegam ao encontro uns dos outros, exatamente como as teias de aranha ou as folhas de ouro. São, efetivamente, muito mais sutis na sua estrutura do que os corpos que ferem os nossos olhos e provocam a visão, visto que penetram pelos pequenos intervalos dos corpos e lá dentro excitam a sutil substância do espírito e provocam as sensações (*Da natureza*, IV, 722-732).

Tais imagens são a causa dos sonhos e da imaginação, uma espécie de visão mental e simulação do real, uma vez que a sua consistência é bastante sutil para impressionar diretamente os sentidos. Os simulacros são formados de átomos e, ao penetrar nos poros do corpo, afetam o *animus*.

4. A alma, os simulacros e os impulsos e dos desejos para a ação e o prazer

No que diz respeito à imaginação, pode-se considerá-la, em sentido estrito²³, como contrária à percepção sensível e imediata. Esta é determinada pelos dados do exterior; a outra tem características que a situam em um nível interior, independente de equivalentes analógicos no mundo fenomênico. A imaginação dá origem a um mundo e a uma expressão próprias do espírito, mas intimamente conectado a "este" mundo operado pelos sentidos, já que seus simulacros são formados de átomos e vazio. A imaginação se opõe ao pensamento conceitual, em que o conhecimento do mundo percebido se dá a partir da sua realidade objetiva. Os conteúdos da imaginação diferem, evidentemente, daqueles que podemos chamar de "realidade objetiva", mas a constituição dos seus simulacros é única: eles são formados de elementos primordiais e, assim, em relação aos simulacros – sejam eles de primeira, segunda ou terceira espécie –, não estamos falando de naturezas diversas, mas de uma única *natura*.

Para Lucrécio, entretanto, a imaginação é tanto percepção como pensamento, sendo que, no primeiro caso, o poeta se refere a percepção a partir do ponto de vista das sensações. As imagens isoladas e que formam os simulacros de terceiro tipo não são subjetivas, no sentido de que são criações "puras" do espírito. Vejamos ao exemplo dos centauros: as imagens do cavalo e do homem são simulacros de objetos reais e existentes; já os seres imaginários se formam no espaço a partir de imagens concretas. Ao *animus* cabe imaginar tais seres fantásticos a partir desses objetos, mas também, de acordo com a percepção desses objetos.

Mas a imaginação é também percepção, já que partes de seus simulacros pertencem a um mundo real, cujo conteúdo não difere tanto do tipo de objetos que se encontram localizados espacialmente. É um tipo particular de *epistême*, já que seus simulacros, além de formarem um agregado atômico, formam também uma estrutura que é própria do objeto imaginado. Essa estrutura é composta – e articulada – pela imaginação, percepção e o próprio pensamento. Dessa maneira, o que é ilusório e irreal é o resultado desse agregado de simulacros, não a sua estrutura, que é atômica.

Mas a imaginação tem outras características, vinculadas à percepção, que tensionam esse vínculo entre o determinado, tanto pelo exterior (os sentidos) quanto pelo interior (a vontade, por exemplo) e o indeterminado pelas imagens de terceira espécie. Conforme a passagem de Lucrécio:

[...] primeiro lugar, por que razão, logo que temos desejo de um objeto, imediatamente o espírito o imagina. Será que por acaso os simulacros obedecem à nossa vontade e nos ocorre uma imagem quando o queremos, quer se trate do mar, quer se trate da terra, quer finalmente do céu? Reuniões de homens, cortejos, festins, batalhas, tudo a uma só palavra a natureza nos prepara e cria. E o que é mais extraordinário é que o espírito daqueles que estão no mesmo sítio, no mesmo lugar, lhes imagina coisas que são muito diferentes umas das outras (*Da natureza*, IV, 779-787).

Duas questões que se colocam em relação a isto: a primeira diz respeito à relação entre o desejo de um dado objeto e a escolha, seleção ou recusa das

23 . Isto é, no sentido que lhes atribuem as psicologias contemporâneas.

imagens que se formam no espírito, resultantes dessa vontade. A segunda está relacionada às distinções de pensamento entre os vários seres vivos para uma mesma vontade. Em outros termos, importa saber quais os motivos pelos quais os choques de idênticos simulacros, de primeira e segunda espécie, produzem imagens mentais diferenciadas, isto é, diferenças qualitativas entre os conteúdos dos pensamentos de diferentes indivíduos. Seguindo esse raciocínio, os simulacros dos objetos sensíveis deveriam ser os mesmos para todos os seres, mas, no entanto, segundo Lucrecio, tais imagens podem atingir a alma de diferentes maneiras. Mas, como já vimos, o espírito tem certa autonomia e poderia então modificar qualitativamente os choques de tais simulacros, dependendo de suas afecções internas.

O ponto a ser considerado aqui é o princípio de seleção (CONCHE, 1967, p. 107) entre os simulacros, conforme a passagem a seguir:

E, como estes simulacros são sutis, o espírito não pode ver com clareza se por acaso não está com atenção; por isso, tudo o que existe logo perece, a não ser aquilo para que ele próprio se preparou. Assim, ele se prepara e espera que há de ver o que se segue a cada coisa; e, portanto, acontece. Não vê também, quando os olhos se põem a fixar corpos sutis, como ficam atentos e se aplicam e como sem isto não pode suceder que vejamos com clareza? E até nas coisas que se vêem distintamente se pode observar que, se não se estiver com atenção, tudo se passará sempre como se estivessem afastadas e extremamente remotas. Por que nos havemos, então, de admirar se o espírito perde todas as coisas a não ser aquelas a que está entregue? Depois, muitas vezes, de pequenos indícios imaginamos as coisas mais vastas e a nós mesmos nos defraudamos, a nós mesmos induzimos em engano (*Da natureza*, IV, 801-818).

O *animus* só consegue distinguir claramente o conteúdo dos simulacros se está atento ou em vigília e, além disso, há uma disposição anterior (uma pré-disposição, portanto) para que o raciocínio opere sobre tais imagens. E aqui é relevante estabelecer a distinção qualitativa e quantitativa no nível atômico: a sutileza de tais simulacros se deve a raridade dos átomos que os constituem. Nesse esquema, é o grau de textura das imagens – diretamente relacionado à quantidade de elementos fundamentais – que determina a sua sutileza. Em relação à sensibilidade é evidente que as imagens oriundas dos corpos sensíveis têm mais clareza e informações do que as outras.

Outra questão se aplica à atenção dada pelo *animus* aos simulacros de terceiro tipo, em detrimento dos outros. Esse direcionamento, segundo Lucrecio, envolve muito mais os estados oníricos. No sonho, estão ausentes todas as determinações do estado de vigília e que, de certa forma, definem a atenção e o interesse do espírito, embora se trate de uma atenção involuntária. Dessa forma, os sonhos são uma ação deliberada da alma de reproduzir as situações ocorridas no estado de vigília, e não uma manifestação de aspectos reprimidos e ocultos da *anima*. Além disso, diferentemente do estado onírico, o estado de atenção do espírito durante a vigília é motivado pelas necessidades, interesses e hábitos, ou ainda, pela natureza de cada indivíduo, seja (ou não) essa natureza o resultado de um hábito (CONCHE, 1967, p. 107).

A liberdade da alma não é dada como algo acidental, mas como uma necessidade da natureza. Há, portanto, um princípio de equilíbrio entre as imagens que são apreendidas pelos sentidos, o pensamento (que, entre outras coisas, pode se referir também à reflexão filosófica) e as ações humanas que

representam essa autonomia. Todas essas questões tem um pano de fundo ético: estão relacionadas ao modo de vida do sábio, entendido como um "exercício prático da sabedoria" (SILVA, 2003, p. 75), isto é, uma *phrónesis*, conforme o sentido que lhe atribuiu Epicuro (DL, X, 40). De fato, é através dessa autonomia do espírito que lhe confere a possibilidade de refletir sobre o agir, (*um éthos*) que o sábio pode exercer uma vida filosófica. O equilíbrio se estabelece porque a *phrónesis* tem uma função moderadora dos desejos, dirigida por um cálculo direcionado à plena realização do prazer. Segundo Silva (2012, p. 120), "a *phrónesis* se opõe a *hamartia* e a *híbris*, assim como o prazer se opõe às opiniões falsas sobre o que é agradável".

Em relação aos simulacros de terceira espécie, que são o resultado de uma atividade espontânea do espírito, o qual processa algumas imagens do exterior para o interior, trata-se de uma operação que, em que pese a autonomia do *animus*, se apresentam de maneira aleatória e indeterminada, como é o caso da imaginação e do desejo. As imagens que tocam o *animus* são o resultado de uma profusão de outras imagens, igualmente móveis e que mudam constantemente. Não há um referencial seguro – como os sentidos – para a autonomia da *mens*, a fim de que possa selecionar adequadamente as imagens que irão produzir as representações anímicas, mesmo que os produtos de tais simulacros sejam o resultado das representações de experiências, hábitos e vivências do cotidiano.

Os simulacros são responsáveis por uma alteração significativa no *animus* o qual, de certa forma, vincula-se à vontade dos seres²⁴. As imagens têm essa força de excitar o espírito, produzindo a vontade. A conexão entre a *anima* e o *animus*, é mecânica: se instala na alma a partir do exterior e, por contato, dirige-se ao *animus*, que, por sua vez, devolve os impulsos à alma, que são o resultado dos movimentos atômicos. Após essa exposição, resta saber em que medida o *clinamen* se articula com os impulsos e a ação.

A explicação mecânica e fortuita como o *clinamen*, pode engendrar a ação livre é tratada nos versos 877 a 891 do Livro IV, conforme a passagem a seguir:

E agora, como é que nós podemos dar passos para a frente quando o queremos, como é que podem os nossos membros mover-se em várias direções, como é que alguma força é capaz de deslocar o peso tão grande do nosso corpo? Eis o que vou dizer: tu, recolhe as palavras.

Digo que, como já antes mostrei, os simulacros do movimento vêm impressionar o nosso espírito e dar-lhe excitação; daqui nasce a vontade; efetivamente, nada começa a realizar-se senão aquilo que o espírito previu e quis; daquilo que ele vê, fica presente a imagem. Portanto, quando o espírito se move a querer marchar e caminhar, imediatamente toca na substância da alma que está disseminada em todo o corpo pelos membros e pelos órgãos: o que é fácil, visto que as duas substâncias são ligadas. A alma, por seu turno, toca no corpo e assim, a pouco e pouco, toda a massa avança e caminha (*Da natureza*, IV, 877-891).

Os simulacros do movimento (*simulacra meandi*)²⁵, as imagens da locomoção dos seres vivos, suscitados por um interesse qualquer e distinto dos inúmeros outros que vagueiam pelo espaço, chocam-se com o espírito,

24 . Importante destacar que esse aspecto é mais proeminente no estado de vigília do que em qualquer outro estado, como o onírico.

25 . DRN, IV, 881.

produzindo a vontade como princípio do movimento (*inde voluntas fit*)²⁶. Para iniciar o movimento, é necessário admitir tais imagens, já que o ato de caminhar não pode se realizar sem a vontade respectiva. Essa vontade não se inicia sem que os simulacros do caminhar se apresentem ao espírito. A partir daí, é que o corpo se encontra em marcha, após o surgimento da vontade para andar. A decisão do *animus* atinge todo o corpo e é o resultado dos choques dos átomos dos simulacros com os seus próprios, que, por sua vez, são transmitidos por contato aos átomos da alma, e destes, ao corpo-carne (*inde ea porro corpus ferit, atque ita tota*)²⁷.

Mas, no momento em que os simulacros são operados pelo espírito, isto é, no instante em que se se processa a decisão sobre o impulso a ser imprimido ao *anima*, desfaz-se essa conexão determinista, mecânica e fixamente causal. Isso por que, o impulso – no caso do exemplo da passagem, o ato de se locomover – é uma função do desejo e da vontade. Trata-se de uma vontade livre porque o espírito poderia decidir por não andar. É prerrogativa do *animus* escapar da determinação causal dos simulacros. Em outros termos, a declinação dos átomos se configura como um movimento natural – por ser intrínseco a eles – que se insinua no contexto das possíveis causas para um problema ético.

A noção de *libera voluntas* emprega dois elementos (GIUSSANI, 1896, p. 140). Primeiramente, um movimento dos átomos do *animus*, complexo e espontâneo. Neste caso, o *clinamen*, como determinante da liberdade dos seres vivos, constitui-se em uma cinética na qual as causas mecânicas (o choque e a queda dos átomos no vazio) estão ausentes e até mesmo não são necessárias. No segundo, a ação de perceber (*sensus*) se traduz em um ato imediato do pensamento (*animi injectus*)²⁸, modulado por experiências – sensitivas, intelectuais ou afetivas – anteriores do espírito, ou para utilizar a terminologia epicurista grega, as *prolepseis*. Isso permite à vontade utilizar-se da espontaneidade própria dos movimentos atômicos, em particular do *clinamen*, para dirigir ou não estes últimos a uma direção percebida e escolhida pelo espírito. Por fazer parte da família dos “atos psíquicos”, a vontade é uma qualidade da alma distinta da “cega declinação primitiva” encontrada nos átomos. Dessa forma, a vontade livre pode ser entendida como a declinação dos átomos mais sutis que compõe o espírito, mas que não estão sujeitos à necessidade pura, uma vez que ela se forma a partir de um acréscimo de imagens e movimentos complexos regidos pela espontaneidade (BAILEY, 1964, p. 320).

Por outro lado, tais imagens ou simulacros se constituem em uma profusão de estímulos que acentuam as características da vontade e são, assim, esse outro componente que está relacionado à forma como a declinação está na origem da vontade livre. De acordo com Lucrecio:

E que diremos a respeito das imagens que nos sonhos vemos avançar ritmicamente e mover os ágeis membros, ágeis sim, visto que alternadamente movem os braços com leveza, e a nossos olhos acompanham seus gestos com pés harmoniosos? Acaso estas imagens são embebidas de arte e doutamente vagueiam, de modo a poderem durante a noite fazer seus jogos? Ou não será antes que num só momento, segundo o que sentimos, isto é, ao soltar-se um som, estão incluídos numerosos tempos que a razão descobre existirem, visto

26 . DRN, IV, 883.

27 . DRN, IV, 890.

28 . DRN, II, 740.

que em todo instante e em todo lugar imediatamente nos aparecem estas imagens? Grande é a mobilidade e a abundância das coisas. Efetivamente, logo que desaparece a primeira imagem, outra surge em outra posição e parece ser a primeira que mudou de gesto (*Da natureza*, IV, 788-801).

Dessa maneira, não é inevitável nem necessário que os átomos do espírito sejam imediatamente movidos pelas imagens que o tocam. Segundo Lucrecio, tais imagens, que são inúmeras e de todos os tipos, se apresentam ao espírito durante o mesmo instante sensível e, assim, são responsáveis pela sequência ininterrupta de atos decorrentes dos estímulos. Mas, em relação à ação, as imagens sempre tocam o espírito em um tempo mínimo, discreto, fazendo com que o movimento aparente dos gestos e sons sempre pareçam pertencer a um instante prévio e relativo a uma imagem anterior ao próprio movimento: "Ou não será antes que num só momento, segundo o que sentimos, isto é, ao soltar-se um som, estão incluídos numerosos tempos que a razão descobre existirem, visto que em todo instante e em todo lugar imediatamente nos aparecem essas imagens?"²⁹.

Isso acontece porque o *animus* tem essa prerrogativa de suspender, de maneira indeterminada, as respostas aos estímulos que o impressionam, convertendo tais simulacros em novas imagens, conhecidas ou familiares, que a alma julga serem preferíveis a qualquer outra (BAILEY, 1964, p. 434). É dessa maneira que o *clinamen*, o movimento indeterminado e fortuito dos átomos do espírito, se transformam em um *concilium*, um ato de vontade deliberada do *animus*.

Conclusões

Ao introduzir o acaso à cada ato de vontade dos seres vivos³⁰, Lucrecio estaria dessa forma, considerando uma relação direta entre o *clinamen* e a *libera voluntas* (GIUSSANI, 1896, p.140; BAILEY, 1964, p. 320). Dito de outro modo, cada ato resultante da vontade livre corresponderia a uma declinação dos átomos do espírito. Essa proposição levanta alguns problemas, como por exemplo, a de que atribuir todo e qualquer ato deliberado dos seres à declinação, na prática seria admitir que a liberdade humana pode ser reduzida apenas à ação (FURLEY, 1967, p.163-164). Nesse caso, não se considerou a possibilidade de distinguir entre as ações, que são o resultado das imagens e de uma deliberação do intelecto, sobre aquilo que é razoável (como as decisões éticas) e aquelas em que não é necessário tal *concilium*. Nesse caso, a declinação teria uma importância limitada na conexão necessária entre os simulacros que tocam o espírito e os impulsos que se dirigem à *anima* (FURLEY, 1967, p. 169-196).

É verdade que os simulacros são compostos por átomos e vazio, estando assim sujeitos ao desvio fundamental da natureza. Mas, a influência dos simulacros, o julgamento de tais imagens e a deliberação sobre um impulso ou outro direcionado à alma não quer dizer que isto aconteça necessariamente em todos os casos que envolvem a ação. No entanto, podemos afirmar que no âmbito da relação entre a *libera voluntas* e a autonomia do sábio, o *clinamen*

29 . DRN, IV, 794-795.

30 . Apesar da maioria dos exemplos de Lucrecio descreverem os mecanismos anímicos como tipicamente humanos, a vontade livre estaria presente em todos os animais.

tem essa força potencial de subverter o movimento mecânico e determinado dos elementos, resultante dos choques mecânicos dos simulacros, em que o *animus* encontra o seu princípio de autonomia e de liberdade.

Referências

ANNAS, J. *Hellenistic philosophy of mind*. Berkeley: University of California Press, 1994.

BAILEY, C. *The greek atomists and Epicurus: a study*. New York: Russell and Russell, 1964.

BIGNONE, E. *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*. Milão: Edições Bompiani, 2007.

BOYANCÉ, P. *Lucrèce et l'épicurisme*. Paris: PUF, 1963.

CONCHE, M. *Lucrèce et l'expérience*. Paris: Seghers, 1967.

CICERO. *Sobre o destino*. Tradução e notas de José Rodrigues Seabra Filho. São Paulo: NovaAlexandria, 2001.

_____. *De finibus bonorum et malorum*. Tradução de Johan Nikolai Madvig. New York: Cambridge University Press, 2010.

GIGANDET, A. *Lucrèce. Atomes, mouvement*. Paris: PUF, 2001.

LAËRTIOS, D (DL). *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução de M. G. Cury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LUCRÉCIO. *Antologia de textos*. In: Epicuro, Lucrecio, Sêneca e Marco Aurélio. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)

_____. *Da Natureza*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MOREL, P. M. O atomismo antigo. In: PRADEAU, J. F. *História da Filosofia*. Tradução de James Bastos Arêas e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 74- 79.

USENER, H. *Epicurea*. Leipzig: B. G. Teubneri, 1887.

Algumas considerações sobre o uso do símile em Valério Flaco

Jéssica Frutuoso Mello (Unesp – FCLAr / CNPq)
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (Orientador)

Ao final do século I d.C., em período anterior ao ano 79, Valério Flaco compõe sua epopeia *Cantos Argonáuticos*¹, tendo como pretexto, segundo seu próêmio², as conquistas marítimas de Tibério. Este fato parece justificar a escolha de um tema relacionado ao desbravamento das rotas marítimas, já abordado em versos épicos, séculos antes, por Apolônio de Rodas (século III a.C.), versão traduzida para o latim por Varrão Atacino³ (CITRONI et al., 2006, p. 854). Entretanto, a obra de Flaco está inacabada, por motivo da morte do autor ou por perda em sua tradição manuscrita (idem, p. 853), interrompendo-se abruptamente no canto VIII (v. 467), quando, após a fuga da Cólquida e o posterior casamento de Medeia e Jasão, a feiticeira questiona o herói a respeito da possibilidade de ser devolvida ao irmão que os persegue em alto mar.

Valério Flaco demonstra sua originalidade ao alterar, em relação a Apolônio, a viagem dos argonautas, diminuindo, ampliando, removendo e acrescentando diferentes episódios, como o suicídio dos pais de Jasão ao final do canto I, presente somente em sua versão. Porém, também mostra deferência aos modelos anteriores, tendo sido influenciado não só por Apolônio, mas também por Virgílio, Catulo e Lucano (BIANCHET, 2010, p. 9-10), por exemplo. Assim, modelos de outros autores são seguidos e as fórmulas da épica são respeitadas. Neste artigo, serão abordados alguns aspectos do uso de uma dessas fórmulas: o símile. Para isso, é utilizada a definição de símile apresentada por Pinho (1995, p. 501):

1 . Utiliza-se o título proposto por Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2010) em sua tradução da obra, *Argonautica*, para o português. Todas as citações da obra presentes neste texto foram retiradas dessa tradução.

2 . "[...] E ó tu de quem maior é a fama / Dês que oceano caledônio, antes hostil / Aos frígios Júlios, tuas velas transportou," (FLACO, I, 7-9, p. 31). "[...] tuque o, pelagi cui maior aperti / fama, Caledonius postquam tua carbasa uexit / Oceanus Phrygios prius indignatus Iulos," (FLACCUS, 1913, 7-9, p. 1).

3 . Atualmente, restam poucos fragmentos desta tradução.

[tomamos] como *símile*, aquela [comparação] que estabelece analogia entre seres, objectos ou acções de natureza distinta – a comparação ‘assimilativa’ ou de qualidade (ex: Heitor aguardava Aquiles como uma serpente).

Foram coletados cerca de oitenta e cinco *símiles* utilizados por Flaco, dos quais alguns foram recortados e apresentados como exemplos neste artigo⁴. Não há a pretensão de que este seja o número total de *símiles* nos *Cantos Argonáuticos*, porém foi considerado suficiente para se ter uma visão geral da prática do autor.

Flaco elege diferentes tipos de comparantes na construção de seus *símiles*, utilizando principalmente pequenas narrativas mitológicas⁵ e animais⁶, assim como fenômenos da natureza⁷, tipos humanos⁸ (o caçador, por exemplo), aspectos geológicos e/ou geográficos⁹ e, em menor escala, árvores¹⁰ e objetos variados¹¹ (como um muro). A maneira como trabalha com esses *símiles* é tão variada como a de seus antecessores.

Segundo Pinho (1995), o uso do *símile* em Homero é tão característico que este recebe nome próprio, “*símile homérico*”¹²:

Este tipo de comparação circunstanciada e largamente elaborada, que por vezes ocupa mais de uma dezena de versos seguidos, tornando o discurso intencionalmente longo, dispersivo, retardado e particularmente ornamental, e a que, por isso mesmo, Charles Perrault chamou “comparações de cauda longa”, é uma característica de Homero [...] (PINHO, 1995, p. 500).

4. Os exemplos também apresentam o texto latino equivalente em nota de rodapé quando estão no corpo do texto, ou em seguida, quando já estão em nota.

5. “Tal como a Tias apavoram face e a coma / De Penteu, quando o deus deixara já as bacantes / Da mãe, e os chifres do imolado touro somem; / E, não menos, na praia os velhos dispersados / Amigas tropas vendo, [...]” (FLACO, III, 264-268, p. 97-98). “*ceu pauet ad crines et tristia Pentheos ora / Thyias, ubi impulsae iam se deus agmine matris / abstulit et caesi uanescent cornua tauri. / nec minus effusi grandaeuum ad litora uulgas, / ut socias uidere manus [...]*” (FLACCUS, III, 264-268, p. 64).

6. “No entanto, a pávida donzela, qual u’a pomba, / Que, perseguida pela sombra de uma águia, / Cai, a tremer, em qualquer homem, ela assim, / Apavorada, a ele lançou-se. [...]” (FLACO, VIII, 32-35, p. 224). “*ecce autem pauidae uirgo de more columbae, / quae super ingenti circumdata praepetis umbra / in quemcumque tremens hominem cadit, haut secus illa / acta timore graui mediam se misit [...]*” (FLACCUS, VIII, 32-35, p. 183).

7. “Qual se incha a onda silenciosa e sob o mar / Se ajunta ao vento, do imo traz a ira o bárbaro” (FLACO, V, 521-522, p. 163). “*ceu tumet atque imo sub gurgite concipit austros / unda silens, trahit ex alto sic barbarus iras*” (FLACCUS, V, 521-522, p. 125).

8. “Como ao nauta o olhar de Jove o peito, / No inverno, gela, e ao lavrador, quando se ajunta / A sombra assustadora, assim do amigo a falta / O Alcides fere e o faz lembrar da cruel madrasta.” (FLACO, III, 577- 580, p. 110). “[...] *ceu pectora nautis / congelat hiberni uultus Iouis agricolisue, / cum coit umbra minax, comitis sic adficit error / Alciden saeuaeque monet meminisse nouercae.*” (FLACCUS, III, 577-580, p. 75).

9. “E cai a nuca enorme ao lado do toirão – / Qual o Pó refluí, ou o Nilo em sete braços lança-se, / Ou como o Alfeu corre nas terras do hespérios.” (FLACO, VIII, 89-91, p. 226). “[...] *atque ingens extra sua uellera ceruix, / ceu refluens Padus aut septem proiectus in amnes / Nilus et Hesperium ueniens Alpheos in orbem.*” (FLACCUS, VIII, 89-91, p. 185).

10. “Qual quando alguém nutre com água e terra fértil / Uma oliveira, e com bons ventos favorece-a, / Sem que lhe faltem zelo assíduo e esperança, / E já o primeiro broto vê na tenra copa, / Mas de repente, vinda das nuvens do Norte / Cai u’a tormenta que o derruba na atra areia – / Mírace, assim, perante à vila e à virgem cai.” (FLACO, VI, 711-717, p. 196). “*qualem siquis aquis et fertilis ubere terrae / educat ac uentis oleam felicibus implet, / nec labor adsiduus nec spes sua fallit alentem, / iamque uidet primam tenero de uertice frondem, / cum subito immissis praeceps aquilonia nimbis / uenit hiemps nigraque euulsam tendit harena: / haud secus ante urbem Myraces atque ipsius ante / uirginis ora cadit; [...]*” (FLACCUS, VI, 711- 717, p. 155-156).

11. “E, nos olhos surgindo, as lágrimas primeiras, / Tal qual u’exânime marfim, posto com arte / Talhado, sofre, ou o pário mármore inscrições / Recebe, ou contam grande feito as cores límpidas.” (FLACO, II, 464-467, p. 81). “[...] *et ad primos turgentia lumina flexus; / exanimum ueluti multa tamen arte coactum / maeret ebur, Pariusue notas et nomina sumit / cum lapis aut liquidi referunt miranda colores.*” (FLACCUS, II, 464-467, p. 44).

12. O exemplo utilizado por Pinho (1995, p. 500) é o seguinte: “Tal como quando a terra se mostra aprazível aos naufragos / a quem Posídon destrói, no mar, a robusta nau / fustigada pelo sopro da ventania e pelo vigor das vagas, e uns poucos naufragados conseguem fugir das pardacentas águas / em direcção à praia, com o corpo recoberto de denso salitre, / e tocam a terra firme felizes por escaparem à desgraça, / - assim também ela contemplava com prazer o seu marido, / de cujo pescoço não mais desprendia sus níveis braços. (Homero, *Odisseia* XXIII, 233-240)”.

Obviamente, dada a importância de Homero, não só para a literatura grega e latina, mas em geral, o uso desse tipo de símile torna-se, de certa forma, uma característica do gênero, sendo utilizado por outros autores que o cultivam. Logo, Flaco também compõe o que poderia ser considerado símile homérico, como quando Hílas, após ser raptado pelas ninfas, aparece em sonho para confortar Hércules:

Qual quando, por azar, no cais de pedra undísona / Uma onda arranca o ninho e a cria ao maçarico, / Aflita, a mãe, as vagas segue e se lastima / E, certa, vai p'ra onde a levem, e ousa e teme, / Até que cansa e o ninho é imerso pelo fluxo – / Ela, a sofrer, grita e se alteia com suas asas; / Não de outro modo foi o sonho: [...] (FLACO, IV, 44-50, p. 118-119)¹³.

Ou quando descreve a partida da nau da Tessália:

Qual quando o ágil caçador foge da mata / Saqueada e apressa seu cavalo temeroso / Pelo amo, que no peito aperta os tenros tigres / Que, em dolo pávido, roubara enquanto a mãe, / Deixada a cria, no Amano oposto caça – / Assim avança o barco. [...]” (FLACO, I, 489-494, p. 50)¹⁴.

Temos, então, um amplo detalhamento dos comparantes, de maneira que o desespero da fêmea de maçarico seja tão pungente quanto àquele de Hércules por ter perdido seu companheiro (que tenta, em vão, segurar); e a agilidade do caçador seja explicada e acentuada tanto pela possibilidade de retorno da mãe, que não foi morta, mas caça em outro local, como pelo cavalo que teme pelo amo, sendo tamanha rapidez paralela ao avanço da nau propelida pelos remos de cinquenta dos melhores heróis da Grécia.

Por outro lado, como Pinho (1995, p. 510) demonstra que ocorre em Virgílio, Flaco também utiliza outros tipos de comparação. No levantamento realizado, encontram-se símiles mais simples e mais curtos em relação ao símile homérico, como quando Eurito notou a sombra de Corítio na luta entre os exércitos de Jasão e de Cízico – “Retrocedeu, como um pastor em frente ao rio / Que, caudaloso pelas chuvas, rui arbustos.” (FLACO, III, 101-102, p. 93)¹⁵ –, que ocupa apenas dois versos, ou a comparação da situação de Éson frente aos assaltantes enviados por seu irmão com um leão – “[...] Qual leão que hesita em meio / À multidão e, em ricto, franze olhos e fauces, / Éson assim se inquieta: [...]” (FLACO, I, 757-759, p. 60)¹⁶ –, que ocupa três versos. Esse tipo de símile acrescenta uma imagem de referência ao leitor, mas sem quebrar por muito tempo o ritmo de ação da narrativa, fazendo com que, por exemplo, a conduta de Eurito e a tomada de decisão de Éson sejam rápidas, talvez como um pastor e um leão também seriam diante das situações em que se encontram.

Também há a presença do símile que destoa do símile homérico por não apresentar ao mesmo tempo o corte e o religamento da narrativa em

13 . “*tum lacrimis, turn uoce sequi, turn rumpere questus, / cum sopor et uano spes maesta resoluitur actu. / fluctus ab undisoni ceu forte crepidine saxi / cum rapit halcyonis miserae fetumque laremque, / it super aegra parens queriturque tumentibus undis / certa sequi, quocumque ferant, audetque pauetque, / icta fatiscit aquis done domus haustaque fluctu est; / illa dolens vocem dedit et se sustulit alis: / haut aliter somni maestus labor. [...]*” (FLACCUS, IV, 42-50, p. 82).

14 . “[...] *haut aliter saltus uastataque pernix/ uenator cum lustra fugit dominoque timentem / urget equum, teneras compressans pectore tigres, / quas astu rapuit pauido, dum saeua relictis / mater in aduerso catulis uenatur Amano.*” (FLACCUS, I, 489-493, p. 18).

15 . “[...] *praeceps subitum ceu pastor ad amnem, / spumantem nimbis fluctuque arbusta ruentem.*” (FLACCUS, I, 101-102, p. 58).

16 . “[...] *quam multa leo cunctatus in arta / mole uirum rictuque genas et lumina pressit, / sic curae subiere ducem, [...]*” (FLACCUS, I, 757-759, p. 27).

relação ao *símile*, normalmente realizados por meio de "tal como" e "assim também" (PINHO, 1995, p. 511-512), como neste exemplo: "**Como** ao recife, que se oculta em meio ao mar, / Por sobre o qual nunca o piloto impunemente / Desavisado atira o barco, **assim** a tropa, / Em cega malta armada arroja-se co'a espada." (FLACO, III, 108-111, p. 93. Grifo nosso)¹⁷. Da mesma forma que ocorre em Virgílio, Flaco introduz o *símile* sem necessariamente fazer a retomada do comparado, de maneira que a narrativa não seja interrompida, mas tenha um "remate poético", tipo de *símile* em que a ligação é feita mais comumente por meio do comparativo *qualis* (PINHO, 1995, p. 512). Como quando os homens de Lemnos dormem junto às suas esposas sem saber o que elas maquinam, episódio em que se compara as mulheres, que buscam vingança erroneamente por uma falta não cometida, a Tisífone, ironicamente uma das fúrias vingadoras de homicídios¹⁸: "Cada um ao lado tem sua esposa / Irada e hostil, **qual** sob a noite do inferno, / Com Flégia temeroso e Teseu, Tisífone / Prova dos copos e das sevas iguarias; / Num tipo de tormento, abraçam-nos serpentes." (FLACO, II, 191-195, p. 71-72. Grifo nosso)¹⁹.

O autor também recorre ao uso de mais de um comparante por acumulação²⁰ ou, mais comumente, por alternativa (PINHO, 1995, p. 511), oferecendo ao leitor uma gama de imagens em relação ao comparado e, dessa forma, enriquecendo sua comparação. É o caso de quando, na Cólquida, os touros de fogo aparecem para Jasão, em que o autor utiliza duas imagens relacionadas, de certa forma, a fenômenos da natureza: "Qual quando às vezes de uma nuvem coruscante / A ira de Jove aos homens lança gêmeos raios, / Ou juntos dois ventos rebentam as correntes / Fugindo, assim, do cerco os dois touros evadem" (FLACO, VII, 567-570, p. 219)²¹. Outro exemplo ocorre ao descrever o desespero de Medeia diante da possibilidade de ser devolvida ao irmão, em que se tem diferentes matizes de sua aflição, o que talvez não fosse possível com o uso de apenas um comparante, já que ela é assemelhada a um fenômeno da natureza e a animais de natureza oposta – leões (predadores) e vacas (presas) –: "Qual noite cheia de uivos tristes ela ulula, / Qual ferozes leões que esfomeados rugem / Ou como as vacas que, perdendo as crias, choram." (FLACO, VIII, 455-457, p. 239)²².

Ademais, Flaco apresenta *símiles* seguidos como ocorre na seguinte passagem em que se utiliza de diversos comparantes para um único comparado – Jasão –, desempenhando várias ações, de maneira que seu entusiasmo em batalha seja ilustrado de modo múltiplo e dinâmico, mas

17 . "*ac uelut in medio rupes latet horrida ponto, / quam super ignari numquam rexere magistri / praecipites impune rates, sic agmine caeco / incurrit strictis manus ensibus.*" [...] (FLACCUS, III, 108-111, p. 59. Grifo nosso).

18 . As mulheres de Lemnos assassinam seus maridos após acreditarem, por dolo de Vênus, que serão substituídas pelas escravas obtidas em guerra.

19 . "[...] *sua cuique furens festinaque coniunx / adiacet, inferni qualis sub nocte barathri / ad cubat attonitum Phlegyan et Thesea iuxta / Tisiphone saevasque dapes et pocula libat, / tormenti genus, et nigris amplectitur hydris.*" (FLACCUS, II, 191-195, p. 37. Grifo nosso).

20 . "[...] Assim, no alto palácio, / Vai e vem bramindo, e a mais cruel das coisas pensa – / Como o Tioneu, contra os culpados trácios, chifres / Sevos lançou; e o triste Hemón com raivas mil, / E o alto Ródope lamentam; tal qual fogem / Mulher e filhos de Licurgo pelos pórticos." (FLACO, I, 726-729, p. 58-59). "[...] *simul aedibus altis / itque reditque fremens rerumque asperrima uersat: / Bistonas ad meritos cum cornua saeua Thyoneus / torsit et infelix iam mille furoribus Haemus, / iam Rhodopes nemora alta gemunt, talem incita longis / porticibus coniunxque fugit natiue Lycurgum.*" (FLACCUS, VII, 724-729, p. 26).

21 . "*ac uelut ex una siquando nube corusci / ira Iouis torsit geminos mortalibus ignes, / aut duo cum pariter ruperunt uincola uenti / dantque fugam: sic tunc claustris euasit uterque / taurus [...]*" (FLACCUS, VII, 567-572, p. 179).

22 . "[...] *maestis ueluti nox illa sonaret / plena lupis quaterentque truces ieiuna leones / ora uel orbitae traherent suspiria uaccae.*" (FLACCUS, VIII, 455-457, p. 197).

criando algum espaçamento entre esses comparantes. Assim, a narrativa é interposta por símiles, sem ser necessariamente retomada por conectivo, utilizado apenas ao final:

[...] e resplandece na carreira / A coma argiva, infausta a vós, Perses e Virgem, / **Como** no outono o feroz Cão, ou qual cometa / Fatal que o irado Jove envia a um reino injusto. / Não se ocultou a deusa ao creteio, que os membros / Sentiu revigorar e que à turba lançou-se – / **Qual quando** o Cáucaso embranquece-se co'as chuvas / De grande gelo, e o inverno chega às terras nórdicas. / Então, **como** um leão ataca um rico estábulo, / Sacia a fome e, luxurioso, muda as vítimas, / **Assim** Jasão não tarda em parte ou presa alguma, / Porém, feroz, se atira a todos. [...] (FLACO, VI, 605-616, p. 192-193. Grifo nosso)²³.

Quanto ao conteúdo, a maior parte dos comparantes é proveniente de outros mitos, como os de Céu²⁴ ou de Dédalo²⁵, trazendo consigo a carga que essas histórias já têm e que seu leitor imediato, provavelmente, já conheceria. Assim, ao utilizar esses personagens, mesmo sem detalhar muito suas histórias, podia-se esperar que o leitor soubesse o quão patético ou oprimido, por exemplo, o comparado de fato era, como ocorre com Medeia ao ser comparada, em diferentes momentos, a Io²⁶, a Ino²⁷, a Orestes²⁸ e a Penteu²⁹, demonstrando seu sofrimento por estar dividida entre o amor filial e o amor a um estrangeiro, de modo semelhante ao que ocorrera com Dido também comparada, por sua infelicidade, a Orestes e a Penteu, na *Eneida* (PINHO, 1995, p. 520).

23 . *"ora sub excelso iamdudum uertice coni / saeua micant, cursuque ardescit, nec tibi, Perse, / nec tibi, uirgo, iubae laetabile sidus Achiuae, / acer ut autumnus canis iratoque uocati / ab Ioue fatales ad regna iniusta cometae. / nec sua Crethiden latuit dea, uimque recentem / sentit agi membris ac se super agmina tollit, / quantus ubi ipse gelu magnoque incanuit imbre / Caucasus et summas abiit hibernus in arctos. / tunc uero, stabulis qualis leo saeuit opimis / luxurians spargitque famem mutatque cruores, / sic neque parte ferox nec caede moratur in una / turbidus inque omnes pariter furit ac modo saeua / ense, modo infesta rarescunt cuspide pugnae."* (FLACCUS, VI, 604-617, p. 152. Grifo nosso).

24 . *"Qual quando Céu grilhões de Jove, em fundo abismo, / Arrastando – partido o adamante dos elos – / Chama Saturno e Tício, e para o ar espera / voltar – insano; mas passada a noite e os rios, / Da Hidra a juba e o cão Eumênide o espantaram. / Fremente, [Cízico] se enfurece e increpa o tardo bando:"* (FLACO, III, 224-229, p. 97). *"[...] fundo ueluti cum Coeus in imo / uinclu lovis fractoque trahens adamante catenas / Saturnum Tityumque uocat spemque aetheris amens / concipit, ast ilium fluuiis et nocte remensa / Eumenidum canis et sparsae iuba reppulit hydrae. / saeuit acerba fremens tardumque a moenibus agmen / increpitat: [...]"* (FLACCUS, III, 224-230, p. 63).

25 . *"Qual quando, do Ida aerissonante, o alado Dédalo / Saltou com Ícaro de asas mais pequenas, / Deixando as terras com u'a nuvem nova, em vão, / A tropa grita e os cavaleiros, pelo olhar / Exaustos, com os carcaças cheios à Gortina / Voltam. [...]"* (FLACO, I, 704-709, p. 58). *"haut secus, aerisona uolucer cum Daedalus ora / prosiliuit iuxtaque comes brevioribus alis, / nube nova linquente domos, Minoia frustra / infremuit manus et uisu lassatur inani / omnis eques plenisque redit Gortyna pharetris."* (FLACCUS, I, 704-708, p. 25).

26 . *"Qual quando a errante Io percebe a prima areia / E o pé vacila – a quem a Erínia ir faz ao tímido / Ma e as mães fárias chamam do outro lado d'água – / Assim rodeia e chega à porta, a ver se aos Míneas / Mais brando chama o pai. [...]"* (FLACO, VII, 111-115, p. 203). *"qualis ubi extremas Io uaga sentit harenas / fertque refertque pedem, tumido quam cogit Erinys / ire maria Phariaeque uocant trans aequora matres: / circuit haut aliter foribusque impendet apertis, / an melior Minyas reuocet pater;"* [...] (FLACCUS, VII, 111-115).

27 . *"[Medeia] Como se erguida pelo látego das Fúrias, / Então partiu – qual, com o atônito pé, Ino / Lançouse ao mar, não se lembrando, consternada, / Do filho; e o esposo fere, em vão, o extremo do Istmo."* (FLACO, VIII, 20-23, p. 223-224). *"inde uelut torto Furiarum erecta flagello / prosiliit, attonito qualis pede prosiliit Ino / in freta nec parui meminit conterrita nati, / quem tenet; extremum coniunx ferit inritus Isthmon."* (FLACCUS, VIII, 20-23, p. 182-183).

28 . *"[Medeia] Qual, perturbado pelas Fúrias e Pavores, / Orestes toma a espada e fere a hoste da mãe; / A Ira, co'horível som do açoite, e as serpes / seguem-no –] / Que outra vez crê-se arder co'a morte da Lacônia – / Do falso ataque dessas deusas, volta exausto / E no colo da irmã desgraçada se atira."* (FLACO, VII, 147-152, p. 204). *"turbidus ut poenis caecisque pauoribus ense / corripit et saevae ferit agmina matris Orestes: / ipsum angues, ipsum horroni quatit ira flagelli, / atque iterum infesta se feruere caede Lacaenae / credit agens, falsaque redit de strage dearum / fessus et in miserae conlabitur ora sororis."* (FLACCUS, VII, 147-152, p. 163).

29 . *"Qual no átrio de Equião, Baco, feroz, co'as ínfulas / Conspurcadas de vinho, abandona Penteu / Quando este o deus recebe e, mísero, suporta / Da mãe a casta veste, o tímpano e a lança, / Assim, sozinha, a virgem teme; [...]"* (FLACO, VII, 301-305, p. 209). *"[...] ceu Penthea Bacchus in aula / deserit infectis per roscida cornua uittis, / cum tenet ille deum pudibundaque tegmina matris / tympanaque et mollem subito miser accipit hastam: / haud aliter deserta pavet perque omnia circum / fert oculos tectisque negat procedere uirgo."* (FLACCUS, VII, 301-306, p. 169).

Em outro ponto, a comparação de um feito de Jasão com um de Hércules se mostra importante dentro da narrativa, uma vez que, enquanto Hércules é um herói já amadurecido e realizador de provas, Jasão passa por um processo formador ao longo da narrativa (GOUVÊA JÚNIOR, 2007, p. 13), e o uso do símile faz com que a tomada do velocino o coloque no mesmo patamar que seu companheiro: "[...] O herói coberto / Co' o fulgente tosão, ora o deita nos braços, / Ora aos ombros o leva, ou co' a canhota ao agarra: / Da gruta de Nemeia, igual saíra Hércules / Inda ajustando o leão à cabeça e às espáduas!" (FLACO, VIII, 122-126, p. 227)³⁰, demonstrando, com isso, sua maturidade ao final da primeira parte de sua viagem.

Em segundo lugar quanto à frequência, há os comparantes animais. A mesma Medeia aflita que é comparada a Io, será, poucos versos depois, comparada a uma cadela doente³¹. Nessa categoria, a maioria dos comparantes é representada pelo touro, animal apresentado em diferentes contextos, por exemplo, sendo vítima de um leão e atraindo os camponeses em paralelo com Hesíone, atraindo os heróis para salvá-la³²; atravessando um rio caudaloso, como os heróis que buscam Âmico³³; ou recebendo a liderança do rebanho, como Érgino obtém a honra de pilotar a nau³⁴. Assim, o animal não necessariamente recebe um aspecto de tipo na narrativa, representando sempre a mesma coisa, mas tem nuances diferentes conforme a necessidade do comparado. Além disso, Flaco utiliza o touro em um símile muito parecido com o que Apolônio compôs para sua *Argonáutica* em um mesmo contexto – a busca de Hércules por Hilas (VIEIRA, 2006, p. 111-112). Em Apolônio:

[...] de igual modo o Touro / Pungido do Tavão corre impetuoso, / Prados, sítios palustres abandona, / Guardas não cura, não lhe importa armento, / Vae seu caminho, e irrequieto agora, / Parado logo; a cerviz larga entona, / E ao picar do Tavão muge raivoso, / Assim furioso o Heroe, [...] (APOLLONIO RHODIO, I, 1265-1270, p. 42. Tradução de José Maria da Costa e Silva)³⁵.

Enquanto em Flaco há, em menor extensão: "De pronto, como um touro atingido no peito / Por mosca alada salta e tomba tudo aquilo / Que encontra

30 . *"micat omnis ager, uillisque comantem / sidereis totos pellem nunc fundit in artus, / nunc in colla refert, nunc implicat ille sinistrae. / talis ab Inachiis Nemeae Tiryntius antris / ibat, adhuc aptans umeris capitique leonem."* (FLACCUS, VIII, 122-126, p. 186).

31 . "[...] De repente, vai aos pais / E à mão paterna co'os mais brandos beijos cobre; / Qual u'a cadela acostumada ao leito e à mesa / Do doce dono, doente pela peste e a raiva, / Antes da fuga olha, chorosa, para o Lar." (FLACO, VII, 122-126, p. 203). *"subitoque parentibus haeret / blandior et patriae circumfert oscula dextrae. / sic adsueta toris et mensae dulcis erili / aegra noua iam peste canis rabieque futura / ante fugam totos lustrat queribunda penates."* (FLACCUS, VII, 122-126, p. 162).

32 . "De pronto, os homens correm, certos de salvá-la; / Qual quando um touro, com gemido os ermos enche / A suportar no dorso o leão que o dilacera / A mordeduras, os campônios, em tumulto, / Das casas ao redor saídos, se aproximam." (FLACO, II, 457-461, p. 81). *"acrius hoc instare uiri succurrere certi; / qualiter, impleuit gemitu cum taurus acerbo / auia frangentem morsu super alta leonem / terga ferens, coit e sparso concita mapali / agrestum manus et caeco clamore coloni."* (FLACCUS, II, 457-461, p. 47).

33 . "Chamam pelo gigante e pedem o confronto - / Tal qual touro que, ao fundo, em rio caudaloso / De desconhecida água a corrente despreza / E mostra o curso, logo a grei toda, sem medo, / Já atrás o acompanha e se adianta nas ondas." (FLACO, IV, 194-198, p. 124). *"exoptantque virum contraque occurrere poscunt. / qualiter ignotis spumantem funditus amnem / ... / pandit iter, mox omne pecus formidine pulsa / pone subit iamque et mediis praecedit ab undis."* (FLACCUS, IV, 194-198, p. 87).

34 . "Como um touro que obteve o mando do rebanho, / Vai ele ovante e todo amor e honras recebe." (FLACO, V, 67-68, p. 147). *"ac uelut ille gregis cessit cui regia taurus / fertur ouans, omnis honos, hunc omnis in unum/ transit amor: [...]"* (FLACCUS, V, 67-69, p. 109).

35 . *ὥς δ' ὅτε τίς τε μύπι τετυμμένος ἔσσυτο ταῦρος / πύισέα τε μρολιπὼν καὶ ἐλεσπίδας, οὐδὲ νομήων / οὐδ' ἀγέλης ὀθεται, πρήσει δ' ὀδόν, ἄλλοτ' ἄπαυστος, / ἄλλοτε δ' ἰστάμενος, καὶ ἀνὰ πλατὺν αὐχέν' αἰέριων / ἦσιν μύκμα, κακῶ βεβολημένος οἴστρω: / ὥς ὄγμαιμῶων ὀτέ μὲν θοὰ γούνατ' ἔπαλλεν / συνεχέως, ὀτέ δ' αὐτε μεταλλήγων καμάτοιο / τήλε διαπρύσιον μεγάλη βροάασ κεν ἀυτῆ.* (APOLLONIUS RHODIUS, I, 1265-1272)

no cercado, assim ele se arroja / Para os montes em fuga. [...]” (FLACO, III, 581-584, p. 110)³⁶, mostrando, desse modo, aparentemente, deferência para com seu antecessor e modelo, jogando com seu leitor que pode ter lido a outra versão e, logo, encontraria aqui um possível eco.

Por outro lado, o leão – outro animal utilizado com alguma frequência, mas menos que o touro – aparece de modo mais tipificado, representando bravura e ferocidade, mesmo quando sua situação e a de seus comparados muda. Exemplo disso é quando, em guerra na Cólquida, Telamon protege o corpo de Canto, e o comparante é um leão acuado, mas que ainda protege sua cria: “[...] Qual um leão / Que, acuado, a cria põe às costas, assim, perto, / Chega o Eácida e pára; [...]” (FLACO, VI, 346-349, p. 183)³⁷. De maneira semelhante, quando Hércules irado pelo sumiço de Hilas é comparado com um leão que, mesmo ferido e diante da ausência do inimigo, é capaz de atacar: “Qual leão ensanguentado, atingido por lança / Do covarde africano, é espantado a rugir / E sob os dentes rasga o ausente inimigo, / Assim, mostrando o rosto em fúrias, o Tiríntio” (FLACO, III, 587-590, p. 110)³⁸.

Por fim, embora ocorra apenas uma vez, é interessante citar que em meio a um gênero elevado, Flaco utiliza em um dos seus símiles uma cena doméstica, em que compara os esforços dos exércitos em luta no canto VI com servos tratando o couro:

Qual quando alguém dá um couro aos servos, p'ra em azeite / Amaciar, e estes o estiram e, no arrasto, / Domam a pele táurea, e o óleo encharca a terra, / Tal era o esforço de ambas partes, que num espaço / Estreito os membros miseráveis do homem puxam. (FLACO, VI, 358-362, p. 184)³⁹.

O que se espera ter mostrado é como Valério Flaco utiliza, na construção de seu texto, diferentes tipos de símiles já empregados por seus antecessores, no que concerne tanto à estrutura de maneira mais geral, quanto ao conteúdo. É interessante notar que Flaco decidiu abordar um mito em um gênero que já fora feito célebre anteriormente, optando por alterá-lo em diferentes aspectos, mas se mantendo, ao mesmo tempo, próximo à tradição que o antecede, realizando com seu leitor um jogo de alusão que perpassa seus símiles e, logo, essas duas camadas textuais.

36 . “[...] uolucris ceu pectora tactus asilo / emicuit Calabris taurus per confraga saeptis/ obuia quaeque ruens, tali se concitat ardens in iuga senta fuga. [...]” (FLACCUS, III, 581-584, p. 75).

37 . “[...] ceu saeptus in arto / dat catulos post terga leo, sic comminus astat / Aeacides gressumque tenet [...]” (FLACCUS, VI, 346-348, p. 143).

38 . “ille, uelut refugium quem contigit improba Mauri / lancea sanguineus uasto leo murmure fertur / frangit et absentem uacuis sub dentibus hostem, / sic furiis accensa gerens Tirynthius ora / fertur [...]” (FLACCUS, III, 387-591, p. 75).

39 . “ut bouis exuuias multo qui frangit oliuo / dat famulis, tendunt illi tractuque uicissim / taurea terga dormant, pingui fluit unguine tellus: / talis utrimque labos, raptataque limite in arto / membra uiri miseranda meant: [...]” (FLACCUS, VI, 358-362, p. 143).

Referências

APOLLONIO RHODIO. *Os argonautas*: poema de Apollonio Rhodio. Tradução de José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1852. Disponível em: <<https://books.google.pt/books?id=bC45AQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

APOLLONIUS RHODIUS. *Argonautica*. Edição de George W. Mooney. Londres: Longmans, Green, 1912.

BIANCHET, Sandra Maria Gualberto. Apresentação. In: FLACO, Gaio Valério. *Cantos Argonáuticos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Lisboa: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2010. p. 9-13.

CITRONI, Mario et al. Valério Flaco. In: _____. *Literatura de Roma Antiga*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. p. 852-856.

FLACCUS, Gaius Valerius. *C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon Libri Octo*. Edição de Otto Kramer. Leipzig: Teubner, 1913. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2007.01.0058>>. Acesso em 13 jan. 2018.

FLACO, Gaio Valério. *Cantos Argonáuticos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Lisboa: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2010.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. *A viagem dos Argonautas: A construção da virtus flaquiiana*. 2007. 295f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-79YGHN/a_viagem_dos_argonautas.pdf?sequence=1>. Acesso em: 29 ago. 2012.

PINHO, Sebastião Tavares de. A tradição do símile homérico e seu lugar na epopeia virgiliana. *Humanitas*, v. 47, p. 499-530, 1995. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/35_Sebastiao_Pinho.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

VIEIRA, Leonardo Medeiros. *Ruptura e continuidade em Apolônio de Rodes: os símiles nas Argonáuticas I*. 2006. 153f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-6W7JM6/disserta_o.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14 fev. 2018.

A repercussão dos termos *natura e doctrina* na representação do poeta no discurso *Pro Archia* de Cícero

Marcelo Henrique Barbosa de Oliveira (FLET/UFAM)

Introdução

A contribuição de Cícero para a cultura romana é bastante ampla, abrangendo os campos da Retórica, por meio de discursos memoráveis e obras sobre o tema; da Tradução, através do seu *De optimum genere oratorum*, pelo que figura em manuais de tradução modernos¹; da Política, tendo sido *quaestor* da Sicília e cônsul; e da Filosofia (Ética), em *De officiis*, *De finibus etc.* Por esse motivo, o estudo de suas obras é fundamental para a compreensão da Roma Antiga, o que nos leva a leitura do seu *Discurso em defesa do poeta Árquias (Pro Archia)* pode ser relevante para estabelecer um posicionamento sobre a figura do poeta naquele contexto. Nesse sentido, visamos apresentar uma interpretação do *Pro Arc.* 15 com base nos termos *natura e doctrina*, elementos que julgamos fundamentais na construção da imagem de Árquias como poeta ideal.

Em primeiro lugar, julgamos necessário, a fim de que haja o pleno entendimento das questões que integrarão este artigo, apresentar brevemente ao leitor o discurso *Pro Archia*. O *Discurso em defesa do poeta Árquias* foi um breve discurso proferido por Marco Túlio Cícero (106-43 a. C.) em 62 a. C. como defesa da cidadania romana e permanência de Árquias na Urbe. Na ocasião, Árquias², um poeta de nacionalidade grega radicado em Roma, estava sendo acusado por Grácio de ter conseguido

1 . Cf. Vieira e Oliveira (2011) e Furlan (2001).

2 . Nascido em Antioquia, território hoje correspondente à cidade de Antáquia, na Turquia, Árquias era um agregado da família de Luculo, e havia escrito um poema glorificando-lhe os feitos. Infelizmente, nada restou de sua obra e atualmente é lembrado apenas em virtude do discurso ciceroniano (cf.: TRENK, 1997, p. 112-114).

seus direitos de cidadania romana de modo fraudulento³. Cesila (2004, p. 3), no entanto, considera que a motivação do processo é, na verdade, política, enquadrando-se nos casos em que se procura atacar os partidários e protegidos do adversário por meio de um terceiro. Nesse caso, Grácio estava servindo como intermediário para que Pompeu⁴ atacasse Árquias, protegido da família dos Luculos⁵, com os quais Cícero mantinha estreitas relações políticas, as quais tê-lo-iam motivado a assumir a defesa do poeta.

Pelo que acaba de ser dito, o *Pro Archia* vincula-se ao gênero forense, no qual, segundo Aristóteles (Ret. I, 3), temos uma acusação e uma defesa que, por meio de provas, testemunhos e argumentos, empreendem convencer um juiz a considerar legal ou não uma ação já consumada. Ocorre que Cícero, de modo engenhoso, busca construir uma argumentação epidítica com fins persuasivos, de modo que os juízes fossem levados a considerar Árquias merecedor da cidadania romana por seu valor como poeta, a despeito de qualquer acusação. Esse momento, denominado pelos estudiosos⁶ "motivos *extra causa*", tem início no parágrafo doze e termina no parágrafo trinta. Neles, o orador sustenta que a presença do poeta seria vantajosa para a República, uma vez que, através da poesia, divulgam-se e celebram-se episódios históricos⁷, exaltam-se a glória e o nome do povo romano⁸ e se preservam do esquecimento os grandes heróis⁹. Dessa forma, Cícero estabelece uma estrutura bipartida, em que o cliente não somente satisfaz os requisitos legais como merece a decisão favorável¹⁰.

1. Interpretando *natura* e *doctrina* no *Pro Arc.* 15

Os parágrafos epidíticos do *Discurso* já foram mencionados em diversos estudos¹¹, cada um privilegiando um aspecto diferente. Nosso estudo interpreta a suposta tensão existente entre a *natura* e a *doctrina* presente no *Pro Arc.* 15:

Ego multos homines excellenti animo ac uirtute fuisse sine doctrina, et naturae ipsius habitu prope diuino per se ipsos et moderatos et grauis existisse, factor: etiam illud adiungo, saepius ad laudem atque uirtutem naturam sine doctrina quam sine natura ualisse doctrinam. Atque idem ego hoc contendo: cum ad naturam eximiam et illustrem accesserit ratio quaedam conformatioque doctrinae, tum illud nescio quid praeclarum ac singulare solere existere. (Pro Arc., 15)

3 . A tradução do *Pro Archia* de que nos servimos neste projeto é a que consta em Trenk (1997).

4 . Cneu Pompeu Magno (106-48 a.C.) foi um general importantíssimo durante a batalha e vitória sobre Lépido e Bruto, na Gália Cisalpina, ao lado Cornélio Sila. Posteriormente, foi nomeado governador da Hispânia Citerior, localizada a nordeste da Península Ibérica, e formou, com Júlio César e Marco Licínio Crasso, o Primeiro Triunvirato (LIMA, 2010, p. 40-2).

5 . Família romana célebre por sua longa linhagem de políticos, dentre os quais Cícero menciona, no discurso, Lúcio Licínio Luculo (117-56 a.C.), cônsul em 74 a.C. e general na guerra contra os Mitridates, e Marco Terêncio Varrão Luculo, cônsul em 73 a.C. e famoso por ter ampliado os territórios romanos até a Trácia (cf.: LONG, 1844).

6 . Cf. Brasil (2002), D'Ors et al. (1970) e Santos (2015).

7 . "E graças àqueles [os poetas] cujos talentos divulgam tais feitos, a glória do povo romano é celebrada (*Quae quorum ingeniis efferuntur, ab eis populi Romani fama celebratur*)". (*Pro Arc.* 20)

8 . "Mas nos encômios por certo não se honra apenas quem é louvado, senão também o nome do povo romano (*At eis laudibus certe non solum ipse qui laudatur, sed etiam populi Romani nomen ornatur*)."

9 . "Quantos historiadores dos seus feitos se diz que teve consigo o famoso Alexandre Magno! [...] E, realmente; pois, se para um tal herói não tivesse existido aquela arte, o mesmo túmulo que envolvera seu corpo lhe teria também sepultado o nome (*Quam multos scriptores rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! [...] Et uere. Nam nisi Illias illa exstisset, idem tumulus, qui corpus eius contexerat, nomen etiam obruisset*)". (*Arch.* 24)

10 . Cf.: Craig (1985).

11 . Vide nota 6.

Eu reconheço que existiram muitos homens de excelente caráter e virtude, mas sem **instrução**, e que, por uma disposição divina de sua própria **natureza**, por si mesmos se mostraram sensatos e austeros; acrescento ainda isto: mais vezes a **natureza** sem a **instrução** foi eficaz para o mérito e a virtude do que a **instrução** sem a **natureza**. Porém, ao mesmo tempo, eu afirmo o seguinte: quando se juntam a uma natureza privilegiada e brilhante um certo **conhecimento** e uma modelação pela **cultura**, então costuma surgir um não sei quê de preclaro e singular. (*Pro Arc.* 15)

Cícero, valendo-se de um poliptoto antitético, estabelece uma sequência de repetições dos mesmos termos em casos diferentes, como que visando acentuar a oposição entre eles e chamar a atenção para a matéria-prima que paira no ideal de poeta na época: *natura* e *doctrina*. Segundo o orador, mais vale aquele que possui o talento natural para as letras sem o devido estudo sobre as matérias humanas do que o contrário. Entretanto, havendo a predisposição natural aliada a um perseverante aprimoramento na arte dos versos, nada lhe ofuscaria a magnificência e a notabilidade. Essas formulações, em nossa análise, evidenciam o elemento preponderante na formação do poeta: a *natura*, noção designativa daquilo com que se é nato, uma disposição natural, e está inserida no mesmo campo semântico de *ingenium* (UHFELDER, 1966, p. 585, *apud* PEREIRA, 2013, p. 108). Por outro lado, também ressaltam a necessidade de uma *doctrina* como contraponto, isto é, um conhecimento, doutrina ou técnica, responsável por aprimorar e lapidar os dons da *natura*, estabelecendo assim uma dicotomia fundamental para a representação ciceroniana de poeta no *Pro Archia*.

Se nos debruçarmos sobre determinadas obras da Literatura, e aqui designamos por "clássicas" as literaturas grega e romana, podemos identificar algumas reflexões relevantes sobre a figura do poeta. Aludimos, por exemplo, ao *Íon* de Platão, segundo o qual o entusiasmo proporcionado pelas Musas inspira no poeta versos e odes¹². Citamos também a *Poética* de Aristóteles, o qual alega que a poesia é resultado da aptidão natural do homem de imitar e se comprazer com as imitações¹³. Relembramos as lições da *Epístola aos Pisões* de Horácio, que estabelece que natureza e arte caminham juntas na gênese literária¹⁴. Esses dois eixos aparecem na ode horaciana em que o eu-lírico declara ter recebido de Apolo a denominação, o sopro (*spiritus*) e a arte (*ars*) de poeta¹⁵, bem como na pergunta de Propércio à sua amada sobre se o seu novo amante pode competir com ele em *ingenium* e *ars*¹⁶. Mencionamos, por fim, *Do sublime*, em que o tratadista defende

12 . "Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no gênero em que a Musa o possui [...]." (*Ion*, 543c, 51-52)

13 . "Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações." (*Poét.* 1448b, 42)

14 . "Há quem discuta se o bom poema vem da arte se da natureza: cá por mim, nenhuma arte vejo sem rica intuição e tão pouco serve o engenho sem ser trabalhado: cada uma destas qualidades se completa com as outras e amigavelmente devem todas cooperar. (*Natura fieret laudabile carmen an arte, quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic altera poscit opem res et coniurat amice*). (*Ars P.* 409-415)

15 . "Apolo deu a mim o sopro, o nome e a arte de poeta" (*Spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem carminis nomenque dedit poetae*). (*Carm.* VI, 29-30; Tradução de nossa lavra)

16 . "Que me enfrente em engenho, que me enfrente em arte (*Contendat mecum ingenio, contendat et arte*". (*Prop.* II, 24b; Tradução de nossa lavra)

que a natureza deve sujeitar-se ao rigor técnico da arte¹⁷. Essas obras, embora em alguma medida distanciadas por suas épocas e seus propósitos, oferecem, aos estudiosos das poéticas clássicas, dados relevantes para suas investigações, pois apresentam teorizações e conceitos de pensadores antigos acerca do poeta e seu ofício.

Os termos apontados como essenciais para interpretarmos a visão de Cícero a respeito tanto dos poetas quanto dos oradores, conforme o esperado, já foram tema de discussões anteriores, porém com outros corpora e propósitos. Pellicer (1959) afirma que o latim dispõe de três termos para exprimir Φύσις, i.e., dons naturais: o primeiro, *indoles*, o mais raro e arcaico dentre os três, que refere-se à natureza e ao caráter natural de alguém, mas irá designar, principalmente a partir de Cícero, a personalidade e as atitudes inerentes das crianças e dos jovens, isto é, algo que está ainda em desenvolvimento nessas pessoas. O próximo, *ingenium*, é o mais recorrente nos textos latinos e é usado, sobretudo no período clássico, quando falamos de maneira específica dos dons inerentes ao espírito, das faculdades intelectuais de um indivíduo. O último, *natura*, que mais nos interessa, trata do "temperamento", "do caráter", em alguns casos, as qualidades físicas de alguém. É mais geral que *ingenium*, mas pode igualmente designar "dons naturais", especialmente quando o autor latino se refere a noções abstratas em oposição a outras. Portanto, *natura* exprime noções distintas, a depender do contexto de sua aplicação, como fundamentais tanto para o orador e quanto para o poeta.

Uhfelder (1966, p. 585), por sua vez, desenvolve uma breve análise do uso da palavra *natura* em textos romanos sobre a linguagem. Em contato com esses textos, a autora divide os empregos do vocábulo em três categorias, a saber: a natureza cósmica, a natureza do homem e a natureza da linguagem, dentre as quais nos interessa a segunda. Sobre a referida natureza do homem, a estudiosa afirma que um dos mais recorrentes problemas diz respeito à relação entre natureza (humana) e arte, sendo esta entendida como um produto inevitavelmente relevante ao homem (*ibid.* p. 584). Através da análise de excertos de autores antigos¹⁸, inclusive de Cícero, defende a tese de que os dons naturais do homem, dentre eles, o mais importante, o discurso, devem ser refinados, suplementados e enriquecidos pelos procedimentos da arte, e de que esta surgiu da observação e imitação do que é feito naturalmente pelo homem. Portanto, percebemos que a *ars* adquire um caráter antes descritivo que prescritivo, pois se origina da descrição das ações do homem com vistas a modelar as manifestações de sua natureza.

Para o Martín (2003, p. 36-40), pouco a pouco, com a chegada do período clássico romano, os poetas irão fornecendo maior terreno à sua própria habilidade e irão surgir elementos mais fiáveis e controláveis em que se assentarão a criação poética, dando por subentendidos os dons

17 . "Eu, de minha parte, assevero que ficará provado que as coisas se passam doutra maneira, se examinarmos que a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método e que ela constitui a causa primeira e princípio modelar de toda produção; quanto, porém, a segura prática e uso, compete ao método estabelecer âmbito e conveniência, sem esquecer que, deixados a si mesmos, sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonados apenas a seus ímpetos e arrojo deseducado, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio." (*Do sub.* II, 2)

18 . A autora analisou os autores Áquila Romano (17), Cícero (*Br.* I, 69-71; 9, 36), (*De leg.* I, 8, 25; I, 9, 26), (*De of.* I, 16, 50), Crisipo (fr. 827) Mário Vitorino (*GL* 6, 158, 1-159.2), Pompeu (*CL* 5, 199, 21-23); 5, 264, 17-19; 2, 565 11-24), Quintiliano (*Inst. proem.* 12; 3, 2, 3; 2, 20. 9) e Varrão (*LL* 9, 30).

naturais: o trabalho sacrificado, constante e rigoroso, o esforço pessoal e limado. O autor (2003), inclusive, relembra Horácio procurando equilibrar o estatuto da criação poética entre os dons naturais, o conhecimento teórico e a formação do poeta, não obstante o reconhecimento do primado da *natureza* na poesia. Martín (2003) também rememora o fato de Ênio ter sido o primeiro a dar a si próprio o nome de poeta, distanciando-se dos *uates*, alusivo ao furor dos adivinhos, o que nos encaminharia à conclusão de que valorizar a técnica do poeta pode ser uma tendência de Cícero.

Sócrates, no *Ion* 334c-d¹⁹, coloca o entusiasmo no patamar de componente imprescindível ao êxito do poeta, a exemplo de Cícero, no parágrafo 15 do *Pro Archia*. A dessemelhança entre os autores está no juízo dado ao elemento humano. O grego lega unicamente ao entusiasmo o estatuto da criação poética, defendendo que as matérias cantadas por Íon eram-lhe inspiradas pelas Musas, as quais concederiam valor de verdade aos versos e isentá-lo-iam, por assim dizer, do encargo dos conhecimentos necessários aos médicos, filósofos e escultores. Tudo o que reclamavam os poetas era-lhes concedido através dos eflúvios divinos. Cícero, por sua vez, tenta elevar a *doctrina* ao mesmo grau da *natura* ao lembrar a magnitude ímpar dos homens que se serviram de ambas. A esse respeito, Uhfelder (1966, p. 585) sustenta que

doctrina é tornar imediatamente acessível ao homem aquelas habilidades que algumas vezes se manifestam espontaneamente, mas de modo acidental. Em outras palavras, a arte confere ao homem controle firme e real sobre as potencialidades da natureza humana. Todos os autores [no entanto] estão de acordo com que a arte não pode compensar uma deficiência natural de uma aptidão humana, [o] *ingenium*²⁰.

Parece-nos certo que as formulações constantes no *Pro Arc.* 15 encaminham nosso debate ao que aparecerá mais tarde em Horácio (*Ad. Pis.* 409-415), segundo o qual nem o estudo sem rica veia poética nem o rude engenho há a que sejam úteis, de um, assim, o outro pede apoio, e conjuraram-se amigavelmente²¹. Acrescenta Orban (1957, p. 184) que as expressões *conformatio doctrinae* (*Pro Arc.* 15) e *ad humanitatem informari* (*Pro Arc.* 4) contêm a riqueza semântica do aperfeiçoamento da natureza humana pelo estudo de perfeição de uma obra-prima. Depreende-se que parte da formação do poeta vincula-se ao seu próprio empenho em atingir a perfeição estética.

Nesse sentido, Trenk (1997, p. 78) afirma que *humanitas*, conceito-tema de seu trabalho, e *doctrina* pertencem ao mesmo campo semântico, o que validaria a proposta de interpretá-la como algo próprio à condição humana, essencial na formação do romano do período clássico. De acordo com Marrou (1987, p. 447), a palavra *humanitas* com valor de cultura é um neologismo empregado por Cícero, designando aquilo que faz o homem mais profundamente humano, mas esse sentido não permaneceu em latim. Para Orban (1957, p. 92-179 *apud* TRENK, 1997, p. 166), esse termo designa um saber elevado e que deve ser utilizado a serviço de um propósito e

19 . Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. [...] Não sendo cada um deles (os poetas) capaz de compor bem senão no género em que a Musa o possui [...]. (PLATÃO, *Íon*, 334c-d)

20 . Tradução nossa.

21 . Vide nota 14.

está relacionado à participação ativa e pessoal do sujeito na sua formação, devido ao gosto pelo estudo e ao interesse em desenvolver-se, exigidos pela sua natureza.

É quase instantânea a relação que podemos traçar entre esse excerto e o aforismo romano *poetae nascuntur, fiunt oratores* (os poetas nascem, os oradores fazem-se), o qual deixa evidente uma diferença entre o orador e o poeta: no poeta, a predisposição natural, o talento, ou mesmo a *natura*, devia ser elemento preponderante, ao passo que, ao orador, predominaria a educação, iniciada já na infância com os pais, frequentando depois a escola do *grammaticus* na adolescência, e, por fim, passados os anos de aprendizado no *tirocinium fori* e o serviço militar, vindo a iniciar seus estudos com o mestre de retórica (MARROU, 1997).

Há outro aforismo, sugerido por Tosi (1996), que diz respeito ao poeta e que pode integrar nossa discussão é *solus aut rex aut poeta non quotannis nascitur* (apenas os reis e os poetas não nascem todos os dias). O estudioso italiano (*ibid.*, p. 165) o relaciona ao dizer, no parágrafo anterior, que ambos destacam o *topos* da raridade do nascimento do poeta. Dessa comparação, ressaltou dois itens: a presença do verbo *nasci* nas duas sentenças, de sorte que novamente vemos o *topos* do poeta como aquele que *nasce* dotado dos talentos literários e os tem ressaltados pela sabedoria popular antiga. Este último fato parece ir ao encontro do que vimos no excerto destacado do *Pro Archia*, uma vez que o Arpinate não isenta o poeta da instrução e da modelação pela arte, de sorte que, quando se unem à sua natureza, digamos, criadora, formam-se indivíduos da maior singularidade.

Na mesma linha, Horácio (*Ad Pis*, 409 – 410), lançando mão de palavras como *studium* (interesse), *diues uena* (veia divina), *rus ingenium* (talento), afirma que não vê utilidade no estudo sem uma rica predisposição poética, tampouco no talento não-trabalhado sem a devida lapidação. Segundo nossa perspectiva, essa formulação vem a ratificar a proposta de Cícero no *Pro Arc.* 15 da defesa de Árquias. O possível contato entre as concepções desses dois grandes pensadores da república romana nos foi proposto pelo estudo de Murley (1926, 533-534), no qual, inclusive, chama-se atenção aos mesmos excertos a que aludimos nesse trabalho. Segundo ele, inúmeras semelhanças entre esses trechos faz pensar que Horácio tivesse Cícero em mente quando o escreveu. Esse pequeno excerto de Murley (1926) contribui de forma fundamental para discussão, abrindo um leque de reinterpretações dos textos envolvidos e mostrando ser viável o ponto de vista que nos propomos. Portanto, entendemos que tanto para Cícero quanto para Horácio era preciso que o poeta narrasse, com beleza, a verdade, aquilo que o conhecimento e a cultura dos romanos asseverassem.

Conclusão

Cícero procurou tangenciar os mais diversos aspectos formadores da cultura romana (cf.: DUGAN, 2001), e que foi um homem reconhecido pelo seu amplo e profundo saber, entendemos ser tão necessário quanto esclarecedor o estudo da representação do poeta na concepção de Cícero. Ainda que o *Pro Archia* não consista num tratado a respeito da poeta, o arpinate se permite tangenciar o assunto, sugerindo um posicionamento

relevante. Como que no ponto alto do discurso, na centralidade do texto, Cícero contrapõe a natureza e a cultura, ambos motivos pelos quais o poeta deve ser absolvido, pelos quais ele é visto como poeta exemplar. Em função disso, com o presente estudo, tencionamos demonstrar uma possibilidade de interpretação da concepção do autor a respeito do tema a partir dos conceitos de *natura* e *doctrina* expostos no referido discurso.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão e tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BRASIL, Michele. *Orações Relativas no Pro Archia de Cícero*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

CESILA, R. T. *Análise do discurso Pro Archia, de Cícero*. Campinas: IEL/ UNICAMP, 2004 (Artigo não publicado).

CÍCERO. *Em defesa do poeta Árquias*. Introdução, tradução e notas de Maria Isabel Gonçalves. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1986.

CICERÓN. *Defensa del poeta Arquías*: Edición comentada de Alvaro D'Ors y Francisco Torrent. Madrid: Ediciones Clásicas, 1970.

CRAIG, Christopher. P. *The Structural Pedigree of Cicero's Speeches Pro Archia, Pro Milone and Pro Quinctio*. Chicago: Classical Philology, Vol. 80, No. 2, 1985.

DUGAN, John. How to Make (and Break) a Cicero: Epideixis, Textuality, and Self-fashioning in the *Pro Archia* and *In Pisonem*. In: *Classical Antiquity*, Vol. 20, No. 1, 2001, pp. 275-290.

FURLAN, Mauri. *Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: Os romanos*. In: *Cadernos de Tradução*, n. VIII, 2001 pp. 11-28.

MARROU, H-I. *História da Educação na Antiguidade*. São Paulo: EPU, 1990.

PELLICER, A. *La traduction latine de Φύσις: dons naturels*. In: *Pallas*, n. 8, 1959, pp 15-21.

PLATÃO. *Íon*. Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988.

SANTOS, M. M. *L'argumentation 'extra causam' du 'Pro Archia' selon les genres de causes*. In: Maria Silvana Celentano, Pierre Chiron, Peter Mack. (Org.). *Rhetorical arguments. Essays in honour of Lucia Calboli Montefusco*. 1 ed. Hildesheim / Zürich / New York: Olms, Weidmann, 2015, p. 175-201.

TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças gregas e latinas: 10.000 citações da antiguidade ao renascimento no original e traduzidas com comentário histórico, literário e filológico*. Traduções Ivone Castilho Benedetti. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 200.

TRENK, Wilma Aparecida. *O discurso Em defesa de Árquias (Pro Archia) e a Humanitas de Cícero*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

UHFELDER, M. L. "Nature" in Roman linguistics texts. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 97, 1966, pp-583-595.

VIEIRA, Brunno V. G.; OLIVEIRA, Jane K. *Alguns apontamentos sobre Cícero tradutor de poesia*. In: *Scientia Traductionis*, Vol. 10, 2011, pp. 133-140.

Seleção lexical como reforço à *amplificatio* na *Oratio pro Sestio*

Francisco de Assis Costa de Lima

Introdução

A *Oratio pro Sestio*, discurso proferido por Marco Túlio Cícero¹ (106-43 a. C.) em 56 a. C., para defender o tribuno Públio Séstio, acusado de fraude eleitoral (*de ambitu*²) e de violência (*de vi*³), mais precisamente, pelo fato de este ter organizado bandos armados para defender a repatriação de Cícero. Para compreender a complexa estratégia argumentativa desenvolvida por Cícero no *Pro Sestio*, apresentaremos inicialmente, de forma sucinta, os fatos que, historicamente contextualizados, constituem as condições de produção do discurso do orador.

1 . Marco Túlio Cícero (106-43 a. C.) nasceu em 3 de janeiro, no território entre Sora e Arpino, a sudeste de Roma, mas "sempre quis considerar-se um puro arpinate, para gozar a vaidade de ser concidadão e, em certo sentido, continuador de Mário, de quem aliás, era parente longínquo" (PARATORE, 1983, p. 179). Mário foi a figura dominante na vida política romana no final do século II a. C.. Por seus feitos, foi cognominado o terceiro fundador de Roma (o primeiro foi Rômulo, irmão de Remo; o segundo, Marco Fúrio Camilo, que expulsou os gauleses da Itália séculos antes).

2 . *De ambitu* [ambitus, us] é expressão que provém do verbo *ambio*, *is, ui ou ii, itum*, ãre: andar ao redor, rodear alguém com o fim de obter, solicitar algo. Os candidatos costumavam assediá-los os eleitores, andando por mercados e vilarejos, apresentando-se com roupas brancas, a fim de distinguir-se entre a população. Segundo Tito Lívio (4, 25, 10), coube aos dois cônsules, Lúcio Fúrio Medulino e Espúrio Postúmio Albo, em 432 a. C., a iniciativa da Lei que vedava aos *candidatos* o uso, nos recintos públicos, de roupas brancas - *as togae candidae* - vestimenta que os distinguiu publicamente como postuladores de votos. Segundo Gardner (*In Cicero*, 1958, p. 32), a primeira acusação contra Séstio (a acusação de *ambitu*) pode ter relação com sua candidatura ao tribunado e foi feita por Gneu Nério, mas provavelmente foi preparada por Vatínio, todavia não se sabe nada sobre tal acusação. Sobre a acusação de *ambitu*, Renda (2007, p. 22) afirma, em nota de rodapé n. 85, com base em carta de Cícero (*Epistulae ad familiares*, VII, 24, 2) que o processo de Séstio não se concluiu com uma sentença porque a acusação fazia referência ao período de sua candidatura à pretura, cujo exercício era pressuposto para a governadoria provincial que ele obteve no ano em que eclodiu a guerra civil de César (49 a. C.).

3 . Segundo a definição de Coroí (1915, p. 24) *apud* Renda (2007, p. 7), "o processo de *vi* relacionava-se a todas as infrações de direito criminal em que a violência aparece como meio de perpetrá-la. Gardner (*In Cicero*, 1958, p. 32) afirma que essa segunda acusação (*de vi*), provavelmente com base na *lex Plautia de vi*, era idêntica à acusação sofrida por Milão e estava baseada no fato de Séstio ter usado guarda armada durante o seu tribunado. Tal acusação aparecia em nome de Públio Túlio Albinovano e Tito Cláudio, mas o verdadeiro promotor era realmente Clódio Pulcro. Cousin (*In CICÉRON*, 2002, p. 33), pondera que "no caso Séstio, o discurso de Cícero não nomeia a lei, mas, quando procede à *Interrogatio in Vatínium*, o advogado assimila formalmente a acusação trazida contra Séstio àquela levada contra Milão: *est enim reus uterque ob eandem causam et eodem crimine*" (há, de fato, um e outro réus diante da mesma causa e do mesmo crime).

1. Conjunto de fatos determinantes da produção do discurso

Em 5 de dezembro de 63 a. C., estando Cícero no consulado, conseguiu a execução de cinco líderes da Conjuração de Catilina: Lêntulo, Cetego, Statílio, Gabínio, Cepário Salústio. Por isso, foi saudado como *pater patriae* pelo Senado e pelos aristocratas (BERZERO, in CICERONE, 1935, p. 7). Todavia, terminado seu mandato de cônsul, os *populares* acusaram-no de ter agido contra a Lei Semprônia (de 123 a. C.), segundo a qual somente os Comícios por Centúrias (*comitia centuriata*) poderiam sentenciar, em suprema instância, sobre a morte de um cidadão romano. Cícero defendeu-se, dizendo ter aplicado simplesmente a Lei Marcial, proclamada pelo *Senatusconsultum Ultimum* (NÓTARI, 2010, p. 199), considerando os conjurados, conduzidos à morte, não cidadãos romanos, mas bandidos inimigos da República (BERZERO, in CICERONE, 1935, p. 7).

Entre todos os *populares*, destaca-se, por seu ódio contra Cícero, o tribuno da plebe Públio Clódio Pulcro. Este o havia ajudado a reprimir a Conjuração de Catilina, mas, tendo Cícero testemunhado no tribunal, em 61 a. C, que, no ano anterior, ele profanara, na casa de César, os mistérios da deusa Bona ao participar, travestido de mulher, de uma cerimônia religiosa vedada a homens⁴, o tribuno lhe jurou vingança (BERZERO, in CICERONE, 1935, p. 7-8). A fim de atingir seu objetivo, Clódio passou do grupo dos *optimates*⁵ (aristocratas) para o grupo dos *populares*⁶ (democratas) para que pudesse ser eleito tribuno e, assim, obter o direito à iniciativa de leis. Isso se deu em 59 a. C., quando, por meio da permissão dos Comícios por Cúrias (*comitia curiata*), mediante uma *arrogatio* (adoção), mudou seu nome de Cláudio para Clódio, a fim de conferir-lhe a pronúncia popular, sendo adotado por um plebeu (NÓTARI, 2010, p. 200), Fonteio (CORRÊA e CARPINETTI, 2011, p. 223).

Com o apoio do Triunvirato⁷, Clódio foi eleito tribuno da plebe. Ao assumir o mandato, em 10 de dezembro de 59, logo apresentou quatro projetos de lei, com o fito de respaldar suas ações populistas. O conjunto de leis apresentado instituía a distribuição gratuita de trigo em Roma (*Lex Clodia frumentaria*, de 58); derogava a *lex Aelia et Fufia*, eliminando a *obnuntiatio*⁸ (*Lex Clodia de auspiciis*, 58); restaurava os *collegia*, proibidos desde 64, associações lhe seriam úteis mais tarde para criar distúrbios em

4 . Esse fato envolve a suspeita de adultério entre Pompeia, segunda esposa de César, e Públio Clódio Pulcro. "A notícia de que este conseguira penetrar na casa de César, vestindo como mulher, durante a celebração de cerimônias públicas, adquiriu tal consistência que o Senado deliberou abrir inquérito a respeito do sacrilégio" (SUETÔNIO 2003, p. 22). Segundo Suetônio, por causa dessa suspeita de traição, César divorciou-se de Pompeia.

5 . *Optimates*: nominativo plural do adjetivo "*optimas, optimatis* – pertencente aos melhores, ao partido dos *optimates*; aristocrático (Cíc. Rep. 2, 41)". (FARIA, 1994).

6 . *Optimates* e *populares*, (latino: respectivamente, "melhores", ou "aristocratas" e "demagogos", ou "populistas"), dois principais grupos políticos patrícios durante a República Romana, entre cerca de 133 e 27 a. C. Os membros de ambos os grupos pertenciam às classes mais abastadas. Ambos pertenciam à elite, apenas adotando estratégias políticas diferenciadas: enquanto os *optimates* faziam alianças tradicionais, com coalizão de senadores, os *populares* buscavam popularidade entre o povo comum (SANT'ANNA 2015, p. 95-96).

7 . O primeiro Triunvirato em Roma foi formado, no final do ano 60 a. C, por iniciativa de Júlio César, que, valendo-se de sua grande popularidade, aliou-se a Pompeu, maior força político-militar da época, e a Marco Licínio Crasso, o homem mais rico de Roma à época.

8 . A *obnuntiatio*, instituto contido na *Lex Aelia et Fufia*, instituída em 158 a. C., previa a anulação das deliberações do povo nas assembleias em caso de auspícios desfavoráveis. Conforme Cousin (In CICÉRON, 2002, p. 295), provavelmente tratava-se de duas leis distintas, muitas vezes mencionadas juntas, cujos autores são desconhecidos; é possível que a *lex Aelia* se limitasse apenas a prescrever o direito de *obnuntiatio* e que a *lex Fufia* fixasse a penalidade aos contraventores.

Roma (*Lex Clodia de collegiis*, de 58); e limitava o direito dos censores de excluir senadores (*Lex Clodia de censoria notione*, 58). Em fevereiro de 58, como tribuno, Clódio consegue aprovar, nos comícios por tribos (*comitia tributa*), com efeito retroativo, a *Lex de capite civis Romani* que previa o exílio e a confiscação dos bens de quem tivesse ordenado a execução de qualquer cidadão romano sem o devido processo legal (NÓTÁRI, 2010, p. 200-201). Tal lei não mencionava Cícero, mas o tinha como endereço certo, já que ele desarticulava a Conspiração de Catilina e ordenara a execução de cinco líderes da conjuração. Segundo Cícero (*Pro Sestio*, cap. 10, 24, 32, 44, 53, 55), um pacto feito entre Clódio e os cônsules daquele ano, Gabínio e Pisão (este, sogro de Júlio César), permitiu a aprovação daquela lei endereçada a ele⁹.

Pressionado pela situação, sob o conselho de alguns *optimates*, Cícero parte, em março de 58, para um exílio de 18 meses, ficando na cidade de Tessalônica de maio até meados de novembro, indo depois para Dirráquio, de onde voltará somente em setembro de 57.

Com a partida de Cícero, Clódio triunfa nas ruas de Roma, confiscando-lhe a casa do monte Palatino (demolido para dar lugar a um templo da deusa Liberdade), a quinta de Túsculo e a de Fórmias; aprova a lei *aquae et ignis interdictio* (*Lex Clodia de exilio Ciceronis*), proibindo-lhe o oferecimento de água e de fogo, símbolos da hospitalidade romana; estabelece, ainda, que Cícero se mantenha afastado da Itália numa distância mínima de 400 milhas. (COSTA, 2013, p. 18)

Em 1º de junho de 57, o tribuno Nínio apresentou uma proposta no Senado para que fosse votado o retorno de Cícero, anulando-se a lei de Clódio. As eleições para os cargos de magistrado em 57 foram boas para Cícero, pois 8 dos 10 tribunos apoiados pelo cônsul P. Cornélio Lêntulo Espínter, com o aval de Pompeu, foram favoráveis ao seu retorno. Em 1º de julho de 57, o Senado decretou que os cônsules apresentassem aos comícios por centúrias (*comitia centuriata*) uma lei para o retorno de Cícero. Nessa ocasião, o cônsul Metelo Nepote, aconselhado secretamente por Pompeu e César, desliga-se de Clódio e adere à causa de Cícero. Os comícios por centúrias ocorreram em 4 de agosto de 57, no campo de Marte, aprovando-se a *lex Cornelia*. Com isso, Cícero retorna triunfante depois de 18 meses no exílio (BERZERO, In CICERONE, 1935, p. 11).

Séstio e Milão enfrentam os bandos de Clódio, que se opõem inutilmente. Revolucionários e antirrevolucionários determinam em Roma uma situação de completa anarquia. Foi nesse contexto que, em 10 de fevereiro de 56, Gneu Nério e P. Túlio Albinovano, sob a influência de Clódio, acusaram Séstio, fiel defensor de Cícero, respectivamente, de *ambitu* (corrupção eleitoral) e *de vi* (violência por formação de bandos armados). Quatro advogados atuaram no processo em favor de Séstio: Marco Crasso, Licínio Calvo, Quinto Hortênsio e, por último, Cícero, que, apresentando a *Oratio pro Sestio*, defesa apoiada mais no campo do sentimento e no histórico político de seu cliente, conseguiu a absolvição de Séstio por unanimidade, em 14 de março de 56 (BERZERO, 1935, in CICERONE, 1935, p. 12-13).

9 . O pacto consistia em que, se os dois cônsules apoiassem Clódio na aprovação da *lex de capite civis Romani*, no final do mandato receberiam as províncias que desejassem, o exército e o dinheiro que quisessem. De fato, a *Lex Clodia de provinciis consularibus*, de 58, atribuiu, contra as disposições da *Lex Sempronia de provinciis consularibus*, nominalmente, as províncias da Macedônia e da Cilícia a Gabínio e Pisão, respectivamente, com provisões extraordinárias (*Pro Sestio*, cap. 10, 24, 32, 44, 53, 55).

2. A defesa de Séstio

Considerando-se a classificação definida pelos cânones retórico-clássicos quanto aos gêneros de eloquência¹⁰, a *Oratio pro Sestio* enquadra-se como um discurso judicial¹¹. A estratégia retórica, construída por Cícero, na *Oratio pro Sestio*, para defender seu cliente, passa, a nosso ver, pela utilização primordial de um tópico comum (κοινὸς τύπος) aos três gêneros discursivos da retórica: a *amplificatio* (αὐξήσις). Tal recurso constitui, em nosso entendimento, importante chave de interpretação da estratégia argumentativa que corrobora o êxito obtido pelo orador em seu discurso judicial. Por meio desse procedimento, Cícero amplia o conceito de *optimates*, grupo intelectual e político ao qual ele pertencia, alargando a definição quantitativa – na qual inclui cidadãos romanos de todas as esferas: das cidades e da zona rural, comerciantes e até libertos – para uma definição qualitativa, em que insere os que, imbuídos de princípios éticos e da defesa das tradicionais instituições republicanas, aspiram a um equilíbrio político do Estado romano¹².

Antes, porém, de amplificar a constituição dessa aristocracia, o orador dilata a figura de seu cliente, o tribuno da plebe Séstio, para, em seguida, promover a própria autoamplificação, apresentando-se como o salvador da República. Ao lado dessa amplificação positiva, que se dá por aumento das figuras de Séstio, de Cícero e dos *optimates*, o orador realiza uma amplificação negativa, erigida pela diminuição das imagens de Clódio, Gabínio e Pisão.

Antes de Cícero assumir a defesa de Séstio no processo, outros três advogados já haviam apresentado brilhantes argumentos jurídicos ao caso em questão, especialmente Quinto Hortênsio Hórtalo¹³, jurista romano com larga experiência processual (BERZERO, In CICERONE, 1935, p. 13 e 22):

E ainda que a causa de P. Séstio tenha sido defendida inteiramente por Q. Hortênsio, eminente e eloquentíssimo varão, e nada por ele foi preterido, nem do que cumpria deplorar a bem da república nem do que era mister alegar em defesa do réu, eu entrarei a falar, para que minha defesa não pareça carecer do melhor àquele em vista de quem ela se realiza, nem para que ela desampare os demais cidadãos¹⁴. (*Pro Sestio*¹⁵, 2, § 3º)

10 . Aristóteles (*Retórica* 1358b) dividiu os gêneros discursivos em três, de acordo com o tipo de auditório: o deliberativo (ou político), o judicial (ou judiciário ou forense) e o epidíctico (ou laudatório ou demonstrativo).

11 . Todavia podemos entrever, além do aspecto judicial, aspectos políticos, filosóficos e literários no discurso.

12 . Cícero, como um bom observador social, provavelmente percebe o crescimento numérico da aristocracia como resultado da política expansionista de Roma, todavia procura definir os integrantes dessa aristocracia não apenas pela classe social dos que a compunham (critério quantitativo), e sim pela conduta de defesa das tradicionais instituições romanas (critério qualitativo), ampliando, dessa forma, a noção de *optimates*.

13 . Hortênsio (114-50 a. C) iniciou sua carreira forense em 95, aos dezenove anos. Seguidor do partido oligárquico (*optimates*), foi advogado príncipe no período da ditadura de Sila e na década seguinte; exerceu o consulado em 69 e, após ter sido adversário de Cícero nos processos de Quíncio e de Róscio Amerino e no grande processo de Verres, bem como na discussão sobre a *lex Manilia*, tornou-se amigo dele, estando ao seu lado nos processos de Murena, de Rabírio, de P. Sila, de L. Flaco, de Séstio e de Emílio Scauro (PARATORE, 1983, p. 183). Além de Hortênsio, atuaram como defensores de Séstio, antes de Cícero, Marco Crasso e Licínio Calvo (BERZERO, in CICERONE, 1935, p. 13).

14 . Et quamquam a Q. Hortensio, clarissimo viro atque eloquentissimo, causa est P. Sesti perorata, nihilque ab eo praetermissum est quod aut pro re publica conquerendum fuit aut pro reo disputandum, tamen adgrediar ad dicendum, ne mea propugnatio ei potissimum defuisse videatur per quem est perfectum ne ceteris civibus deesset.

15 . Todas as traduções do latim para o português da *Oratio pro Sestio* são de nossa autoria e por elas assumimos total responsabilidade. Como fonte para a tradução, utilizaremos o texto latino estabelecido por Berzero confrontando-o, quando necessário para dirimir dúvidas, com a edição estabelecida por Mueller a fim de conferir confiabilidade à tradução a que nos propusemos. Importante observar que, nas transcrições do original da *Oratio pro Sestio* bem como de outras fontes, mantivemos a grafia de "j" e "v" em vez da grafia reconstituída "i" e "u", por se tratar de citações diretas, que devem observar as transcrições *ipsis litteris* dos textos originais. Quando o original de outras fontes citadas trazia a pronúncia reconstituída, nós a utilizamos.

Dessa forma, restam ao orador poucos argumentos a desenvolver nessa área, como se pode ver *ad litteram*:

Mas visto que os outros (advogados) já refutaram cada uma das acusações, eu falarei, em geral, sobre os diversos aspectos da situação de Públio Séstio, de seu estilo de vida (de sua conduta), de sua índole, de seus costumes, de seu incrível amor aos bons, de seu empenho em conservar a tranquilidade e o bem-estar públicos; e me esforçarei, se ao menos conseguir alcançar isso, para que, nesta defesa [embora] pouco clara e genérica, não pareça que negligenciei nada que interessasse ao vosso questionamento¹⁶, nem ao réu, nem à República¹⁷. (*Pro Sestio*, cap. 2, § 5^o)

Cícero provavelmente percebeu que, apesar do exaurimento de cada argumento jurídico a favor do réu, os juízes continuavam em dúvida se a sentença a ser prolatada deveria condenar ou absolver Séstio. O orador procura tirar o foco do crime contestado, argumentando sobre a figura do réu, buscando fazer com que o auditório compartilhe de sua opinião. Como restam poucos argumentos jurídicos, Cícero resolve adotar, a nosso ver, outra via para sua estratégia retórica. Valendo-se de recursos previstos no domínio da retórica judicial, o caminho que, o orador vislumbra como possível linha de defesa para aquela situação processual será remover o crime de Séstio, transferindo-o para Clódio, por meio da abstenção da culpa (*remotio criminis*) e da transferência da acusação (*translatio criminis*), e, em seguida, investir, maciçamente, numa amplificação (*amplificatio*) das imagens de Séstio e de sua própria imagem, alargando, ainda, a noção de *optimates*, apresentados como paradigma para a boa condução da República, estratégia que lhe permitiria garantir a absolvição de Séstio, integrando-o ao grupo dos bons cidadãos, e a oportunidade de expressar uma posição política clara frente à crise institucional do Estado romano, mostrando a grandeza e a importância da conservação da República. A escolha dessa linha de defesa depreende-se das palavras do orador no exórdio: “Nesta causa e falando em último lugar, eu pretendo, ó juízes, reservar-me mais o papel do amor à pátria do que da defesa, mais do queixume do que da eloquência e mais da dor do que da inteligência”¹⁸. (*Pro Sestio*, 2, § 3^o).

Podemos entrever, nessas palavras do orador, um delineamento de sua tarefa na causa, a fim de esclarecer que, em razão de falar por último, após a sustentação de outros advogados, adotará um viés diferente. Entre os vocábulos comparados (*pietatis quam defensionis; quaerelae quam eloquentiae; doloris quam ingenii*¹⁹), a primazia recai sobre os ligados ao campo da emoção (*pietatis, quaerelae, doloris*) em detrimento dos relativos ao campo da razão (*defensionis, eloquentiae, ingenii*). Isso nos leva a inferir que Cícero opta por elaborar uma defesa apoiando-se mais no campo do *ethos* e do *pathos* que no do *logos*²⁰. Daí, a nosso ver, a recorrência ao grande número de amplificações que permeia todo o discurso.

16 . A expressão “interesse a vossa questão” (*pertineat ad vostram quaestionem*) refere-se ao interesse do tribunal em saber se Séstio é culpado ou não.

17 . Sed quoniam singulis criminibus ceteri responderunt, dicam ego de omni statu P. Sesti, de genere vitae, de natura, de moribus, de incredibili amore in bonos, de studio conservandae salutis communis atque otii; contendamque, si modo id consequi potero, ut in hac confusa atque universa defensione nihil ab me quod ad vestram quaestionem, nihil quod ad reum, nihil quod ad rem publicam pertineat praetermissum esse videatur.

18 . Atque ego sic statuo, iudices, a me in hac causa atque hoc extremo dicendi loco pietatis potius quam defensionis, querelae quam eloquentiae, doloris quam ingenii partes esse susceptas.

19 . [...] do amor à pátria do que da defesa, do queixume do que da eloquência e da dor do que da inteligência.

20 . Definido por Aristóteles como um dos instrumentos de persuasão, ao lado do *ethos* (caráter do orador ou do acusado) e do *logos* (a dimensão racional, o raciocínio), o *pathos* é o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o discurso do orador deve despertar nos ouvintes.

3. Breve noção de *amplificatio*

A palavra *amplificatio* é a tradução latina do vocábulo usado na retórica grega, αὐξήσις, derivado do verbo αὐξάνω [αὔξω], que significa *aumentar, acrescentar, fazer crescer*, com uma raiz comum à dos vocábulos latinos *augeo, auctor, augustus, auxilium* (ROCCI, 1993).

Trata-se de um recurso empregado pelo orador para aumentar gradualmente, por meios artísticos²¹, o que é dado por natureza, aplicando-o no interesse da causa (*utilitas causae*), apresentando, por exemplo, no discurso judicial, um delito como enorme e abominável crime (no caso da acusação) ou como mero erro inofensivo (no caso da defesa) (LAUSBERG, 2011, p. 106). Convém, pois, observar que a amplificação tem duas direções partidárias: a do aumento e a da diminuição. Convencionaremos chamar, em nosso trabalho, à amplificação por aumento de *amplificação positiva* e à amplificação por diminuição, de *amplificação negativa*. Para evitar isso poderíamos traduzir por exagerar, onde caberiam os dois matizes, mas a tradição preferiu amplificar.

Bem antes, Aristóteles (*Retórica*, 1391b) havia conferido importância ainda maior à amplificação (αὐξήσις), destacando-a como único *tópos* comum a todos os tipos de discurso: "Além disso, há um tópico comum a todos os discursos: o que diz respeito à magnitude, dado que todos os oradores fazem uso da diminuição e da amplificação, quando deliberam, elogiam ou censuram, acusam ou defendem". Aduz, ainda, como os oradores devem realizar as amplificações de acordo com o gênero de discurso: "Ora, como cada um dos três gêneros de discurso se propõe um certo bem como fim, por exemplo, o conveniente, o belo e o justo, é óbvio que é por intermédio deste que todos os oradores devem realizar as suas amplificações. (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1393a).

O que ressaí das palavras de Aristóteles, portanto, é que a amplificação (αὐξήσις) perpassa todos os gêneros discursivos e que o orador deve realizar a amplificação por meio dos bens respectivos a cada tipo de discurso: no discurso deliberativo, o orador deve buscar enaltecer o que defende como conveniente para a assembleia; no discurso epidíctico, deve amplificar o belo; no judicial, por sua vez, promoverá a amplificação do justo, quando defender, ou a amplificação do injusto, quando se acusar (LIMA, 2017, p. 53). Dessa forma, a amplificação é comum a todos os discursos.

4. Outros recursos de reforço da amplificação na *elocutio*

Cícero demonstra o conhecimento e o domínio das diversas técnicas disponíveis para a amplificação, descritas por Aristóteles na *Retórica*. Vemos que o orador, realmente, lança mão da amplificação por aumento e por

21 . Na *Retórica*, 1355b, Aristóteles dividiu as provas em *átēkhnai* (não técnicas) e *éntēkhnai* (técnicas). As provas *átēkhnai* (não técnicas), também chamadas de inartísticas ou extrínsecas, são as que não resultam da técnica retórica, pois já estão pré-constituídas, como documentos, testemunhos e confissões; as provas *éntēkhnai* (técnicas), também chamadas de artísticas ou intrínsecas, são aquelas que resultam de um trabalho técnico do orador, de criação, de descoberta, de invenção da arte retórica. A *amplificatio* classifica-se como prova *éntēkhnai*, portanto, artística.

diminuição, prevista por Aristóteles como um *tópos* da grandeza comum a todos os gêneros de discurso, na *Retórica*, 1391b, permitindo erigir uma amplificação positiva, que se dá por aumento das figuras de Séstio, de Cícero e dos *optimates*, ao lado de uma amplificação negativa, que se realiza pela diminuição das imagens de Clódio, Gabínio e Pisão, contribuindo para o êxito do orador na conquista da adesão do júri para a tese de inocência e conseqüente absolvição de Séstio. Lançando mão da amplificação das virtudes e das obras, mencionada pelo Estagirita²² na mesma obra (1366a – 1367b), o orador promove a amplificação das virtudes e das obras de Séstio²³ e dele próprio, Cícero²⁴, em favor da República; e da amplificação em razão das circunstâncias em que se dão as ações, especialmente em razão de como essas são realizadas, técnica referida por Aristóteles em *Retórica*, 1368a – vide a viagem de Séstio a Marselha para aplacar a dor do sogro (cf. *Pro Sestio*, cap. 3, § 6-7) e o espírito altruísta de Cícero que prefere partir para o exílio e sacrificar-se sozinho, a fim de evitar o derramamento de sangue (cf. *Pro Sestio*, cap. 22, § 49); a amplificação por comparação de uma pessoa com outra de renome, meio identificado por Aristóteles na *Retórica* 1368a – como se pode ver na comparação estabelecida entre, de um lado, Mário e Saturnino, e, de outro, Clódio, Gabínio e Pisão (cf. *Pro Sestio*, cap. 17, § 38-39).

Todavia o conhecimento e o uso dos recursos de amplificação não ficam por aí. Na elocução (*elocutio*)²⁵, o Arpinate maneja com habilidade outras técnicas capazes de promover o aumento ou a diminuição em reforço à *amplificatio*, a saber, as figuras retóricas e a seleção lexical, que inclui a escolha de verbos, de adjetivos e de substantivos com vistas a imprimir maior robustez à amplificação. Neste artigo, ater-nos-emos somente ao uso da seleção lexical que orbita a *amplificatio*.

4.1 A seleção lexical como um reforço à *amplificatio*

Não apenas as figuras retóricas atuam persuasivamente no discurso, mas também, a nosso ver, a seleção lexical contribui para a produção do efeito argumentativo desejado pelo orador. Também por este prisma é o entendimento de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014, p. 168-169) que aduzem: "A escolha dos termos, para expressar o pensamento, raramente deixa de ter alcance argumentativo. [...] Não existe escolha neutra – mas há escolha que parece neutra e é a partir dela que se podem estudar as modificações argumentativas".

Parece-nos possível afirmar, portanto, que a prévia seleção vocabular para utilização em um discurso implica uma orientação argumentativa. Nesse sentido, Ducrot, em seu estudo das palavras da língua, das expressões, procurou observar a orientação argumentativa nelas contida. A partir daí, desenvolveu, com Anscombe, a teoria da argumentação na língua, segundo a qual a argumentação está marcada na própria língua (CABRAL, 2013, p. 185).

22 . Aristóteles (384-322 a.C), chamado também, por antonomásia, o Estagirita – apelido que a História consagrou pelo fato de ser natural de Estagira, uma cidade da antiga Macedônia.

23 . Cf. *Pro Sestio*, cap. 2, § 5º; cap. 3, § 6º; cap. 3, § 6º-7º; cap. 4, § 9; cap. 5, § 11; cap. 5, § 13; cap. 6, § 14; cap. 6, § 15.

24 . Cf. *Pro Sestio*, cap. 1, § 2º; cap. 7, § 15; cap. 12, § 27; cap. 12, § 29; cap. 14, § 32; cap. 14, § 32; cap. 14, § 33; cap. 16, § 37; cap. 16, § 38; cap. 19, § 43; cap. 20, § 46; cap. 24, § 54; cap. 22, § 49; cap. 34, § 73.

25 . Cícero (*De inuentione*, 1, 9) define a *elocutio* como "a adequação de palavras [e de frases] convenientes à invenção". A elocução é a própria redação do discurso.

Ducrot e Anscombre, demonstraram o papel exercido pelos modificadores na construção argumentativa do discurso. Carvalho (2009), tomando como referencial teórico a Semântica Argumentativa de Oswald Ducrot e colaboradores, desenvolveu um trabalho, intitulado *O adjetivo na orientação argumentativa do discurso: a proposta da semântica argumentativa*, com o objetivo de demonstrar que “certos adjetivos e expressões adjetivais atuam sobre os substantivos, aumentando ou diminuindo sua força argumentativa e participando, de modo decisivo, na estruturação global dos discursos”. Carvalho (2009, p. 64) afirma que

A teoria dos modificadores [de Ducrot] propõe que há certas palavras que atuam sobre a força argumentativa de certos núcleos sintáticos nominais e verbais, aumentando essa força ou atenuando-a, com vistas a orientar para determinadas conclusões no discurso: são os *modificadores realizantes* (MR) e os *modificadores desrealizantes* (MD). Os primeiros cumprem a função de aumentar a força argumentativa mantendo a mesma orientação; e os outros, reduzem ou invertem essa força. (*grifos da autora*)

Realmente, analisando a seleção lexical da *oratio pro Sestio*, observaremos substantivos, adjetivos e verbos, cuja orientação argumentativa aponta para a intensificação da *amplificatio* na construção discursiva.

No primeiro parágrafo do discurso, observamos que o orador mobiliza verbos capazes de estabelecer uma dicotomia comportamental entre os dois grupos que colocará em cotejo em seu discurso: *optimates* e *populares*.

Nam ut omittatis de unius cuiusque casu cogitando recordari, uno aspectu intueri potestis eos qui cum senatu, cum bonis omnibus, rem publicam adflictam excitarint et latrocinio domestico liberarint, maestos sordidatos reos, de capite, de fama, de civitate, de fortunis, de liberis dimicantes; eos autem qui omnia divina et humana violarint, vexarint, perturbarint, everterint²⁶, non solum alacris laetosque volitare, sed etiam fortissimis atque optimis civibus periculum moliri, de se nihil timere. (*Pro Sestio*, cap. 1, § 1º; *grifamos*)

De fato, sem que seja preciso trazerdes à memória e considerar o caso de cada um, com um só olhar podeis ver aqueles que, juntamente com o Senado, com todos os bons [cidadãos], levantaram a abatida República e libertaram na da roubalheira interna, [agora] abatidos, vestidos como réus, lutando pela [própria] vida, pela honra, pelo direito de cidadão, pelos bens, pelos filhos; por outro lado, aqueles que profanaram, abalaram, perturbaram, destruíram todas [as leis] divinas e humanas, não só andam alegres e satisfeitos, sem nada temer, mas também tramam o perigo aos mais valorosos e melhores cidadãos.

Por um lado, ao grupo dos *optimates* (*eos qui cum senatu, cum bonis omnibus*) são associados os verbos *excitarint* (tenham levantado) e *liberarint* (tenham libertado), perfazendo, claramente, uma conotação positiva, já que os alça à condição de responsáveis por “levantar a abatida República e libertá-la da roubalheira interna”; por outro lado, em relação às ações perpetradas pelos pertencentes ao grupo dos *populares* (*eos autem*), mais especificamente aos partidários de Clódio, o orador reserva os verbos *violarint*, *vexarint*, *perturbarint*, *everterint*, pondo os agentes como realizadores de uma ação verbal com conotação negativa, já que responsáveis por “profanar, abalar, perturbar e destruir todas as [leis] divinas e humanas”.

26 . *Excitarint*, *liberarint*, *violarint*, *vexarint*, *perturbarint* e *everterint* são todas formas verbais flexionadas na terceira pessoa do plural do pretérito perfeito do subjuntivo, seguindo a *consecutio temporum* latina, mas foram traduzidas para o português como terceira pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo, observando a correlação dos tempos verbais na língua destino.

Isso permite, de antemão, ao orador apresentar ao júri a realidade sob dois ângulos: o da existência de um grupo que é suporte para a República, os *optimates*; e o da existência de outro, que representa a destruição do Estado, os *populares*. A estratégia permite confrontar a prática política de cada grupo naquele contexto a partir do ponto de vista do orador. Com a oposição entre ações verbais, Cícero dá azo a uma construção antitética produtora de um efeito argumentativo vigoroso para o discurso, uma vez que conduz o auditório a aliar-se a um dos lados, optando por uma das partes. Paveau (2013, p. 232) assinala que

A antítese é um poderoso organizador da percepção do mundo e dos discursos, porque ela constitui um modelo de pensamento muito presente na aprendizagem (na cultura ocidental, pelo menos) e um quadro de experiência cotidiana nas relações humanas, quer sejam conflituosas ou harmoniosas.

A estrutura antitética apresentada por Cícero, baseando-se na apresentação de um mundo antagonista, fundado numa redução binária que opõe *optimates* a *populares*, permite, simultaneamente, a amplificação positiva e negativa a que o orador aspira em seu discurso²⁷.

A seleção de adjetivos também se afigura como forte recurso argumentativo para reforçar a *amplificatio*.

Na amplificação de Séstio, vemos Cícero manipular uma série de adjetivos para enfundar a amplificação da imagem de seu cliente, que não gozava de grande valor político, exigindo do orador um esforço redobrado para construir um verdadeiro personagem que adquire, por mimetismo, as características do pai e dos sogros. Um conjunto de qualificativos é mobilizado para erigir a imagem de Séstio: do pai, Cícero seleciona os adjetivos *sapiens*, *sanctus* e *severus* (*Pro Sestio*, cap. 3, § 6º); dos sogros, o orador elege as formas superlativas *honestissimus*, *spectatissimus* e *Optimus* (*Pro Sestio*, cap. cap. 3, § 6-7). São atributos que avivam as cores do retrato pintado pelo orador para amplificar a imagem de Séstio.

Na amplificação dos *optimates*, ressaltam-se adjetivos que buscam comparar o grupo que forma essa aristocracia com o grupo dos *populares*, uma vez que o orador dá ênfase a qualidades que distinguem as duas facções. Os *optimates* são classificados como “*Omnes [...] qui neque nocentes sunt, nec natura improbi nec furiosi nec malis domesticis impediti*” (Todos [...] que não são nocivos, nem providos de uma natureza desonesta nem mentalmente desequilibrados, nem constrangidos por dificuldades econômicas familiares) (*Pro Sestio*, cap. 45, § 97). Pelo uso da partícula negativa antes dos adjetivos, ressaem as qualidades antônimas: os *optimates* se destacam por serem pessoas boas (*neque nocentes*), honestas (*nec improbi*), mentalmente equilibradas, sensatas, pacíficas (*nec furiosi*), com situação familiar equilibrada (*nec malis domesticis impediti*). O orador prossegue, ainda no § 97, enfatizando que os *optimates* são *integri* (*íntegros*), *sani* (sensatos) e *bene de rebus constituti* (com estabilidade financeira; uma situação familiar estável) e são contados no número dos *gravissimi et clarissimi cives* (digníssimos e ilustríssimos cidadãos). Os adjetivos selecionados pelo orador para os *optimates* guindam o grupo à categoria dos melhores cidadãos romanos.

27 . A antítese constitui uma figura muito produtiva na retórica clássica. O registro da importância desse recurso retórico como organizador dos discursos pode ser encontrado na *Retórica*, de Aristóteles (III, 9); na *Retórica a Herênio* (4, 23, 32); e no *Orator*, de Cícero (§135), por exemplo.

Na amplificação negativa, contrastando com as qualidades atribuídas aos *optimates*, são selecionados os adjetivos mais incisivos para desqualificar Clódio, Gabínio e Pisão. Enquanto os *optimates* são classificados como *neque nocentes, nec improbi, nec furiosi, nec malis domesticis impediti, integri, sani, gravissimi et clarissimi cives* (Pro Sestio, cap. 45, § 97), os atributos escolhidos para Clódio, Gabínio e Pisão apontam para um sentido oposto: *furibundi hominis ac perditu; Hanc taetram immanemque beluam; ille caecus atque amens tribunus* (Pro Sestio, cap. 7, § 15 – 17); *sed cum scurrarum locupletium scorto, cum sororis adultero, cum venefico, cum testamentario, cum sicario, cum latrone* (Pro Sestio, cap. 17, § 38-39); *eversores huius imperii, proditores vestrae dignitatis, hostes bonorum omnium* (Pro Sestio, cap. 7, §17). Completa a caracterização negativa dos cônsules uma série de substantivos: *duo importuna prodigia, quos egestas, quos aeris alieni magnitudo, quos levitas, quos improbitas tribuno plebis constrictos addixerat* (Pro Sestio, cap. 17, § 38; grifamos).

Se, por um lado, os *optimates* são apresentados como não nocivos, nem ímprobos, nem desequilibrados mentalmente, nem afligidos por dificuldades econômicas, íntegros, sensatos e como os mais dignos e ilustres cidadãos, dotados das qualidades mais virtuosas; por outro lado, os *populares*, são apresentados como desequilibrados mentalmente, insensatos, violentos, devassos, desonestos, endividados, traidores, inimigos, destruidores, perversos, monstros, marcados pela miséria, frivolidade, improbidade, venalidade, enfim por toda a sorte de vícios e crimes.

A seleção de adjetivos e de substantivos para qualificar os grupos antagônicos (*optimates* x *populares*) evidencia um processo argumentativo a partir de modificadores com capacidade de direcionar o discurso e influenciar o auditório. De fato, classificar Clódio como *Hanc taetram immanemque beluam* (Esta fera terrível e cruel) tem efeito amplificado em relação ao uso de, por exemplo, apenas *Hanc beluam* (Esta fera). O mesmo efeito amplificado temos em *gravissimi et clarissimi cives* (digníssimos e ilustríssimos cidadãos), muito mais intenso que apenas o uso do núcleo substantivo *cives* sem os modificadores. Podemos observar que *taetram* e *immanem* estão para a amplificação argumentativa negativa de *beluam*, como *gravissimi* e *clarissimi* estão para a amplificação argumentativa positiva de *cives*. Os adjetivos integram-se aos núcleos substantivos, aumentando-lhes a força argumentativa, como *modificadores realizantes*²⁸.

Muito produtivo no reforço da *amplificatio* é o uso das flexões dos adjetivos nos graus superlativo e comparativo. Ao longo do discurso, encontramos 316 adjetivos flexionados nos graus superlativo e comparativo de superioridade, sendo 144 com o sufixo *-issim-*, 35 formas do adjetivo superlativo *summus*, *-a*, *-um*, 50 formas superlativas em *optimus*, *-a*, *-um* (superlativo de *bonus*, *-a*, *-um*), 32 formas superlativas em *maximus*, *-a*, *-um* (superlativo de *magnus*, *-a*, *-um*) e 55 adjetivos flexionados no grau comparativo de superioridade com o sufixo *-ior*. Estabelecemos uma comparação com as ocorrências desses superlativos em outro discurso de Cícero, o *Pro Sex. Roscio Amerino*²⁹, em que pudemos contar apenas 179 adjetivos flexionados no grau superlativo e comparativo de superioridade,

28 . *Modificadores realizantes*, na teoria de Ducrot, cumprem a função de aumentar a força argumentativa mantendo a mesma orientação semântica das palavras modificadas (CARVALHO, 2009, p. 64).

29 . Escolhemos o *Pro Sex. Roscio Amerino* para estabelecer a comparação das ocorrências de superlativo por se tratar de um discurso com características similares: é um discurso de defesa e possui quase a mesma extensão em

sendo 90 com o sufixo *-issim-*, 18 formas do adjetivo superlativo *summus*, *-a*, *-um*, 10 formas superlativas em *optimus*, *-a*, *-um*, 26 formas superlativas em *maximus*, *-a*, *-um* e 35 adjetivos flexionados no grau comparativo de superioridade em *-ior*. A partir da comparação, cremos ser possível afirmar que, na *oratio pro Sestio*, há um emprego mais acentuado de adjetivos flexionados no grau superlativo e no grau comparativo de superioridade, os quais se alinham ao escopo de amplificação desejado pelo orador.

Além de adjetivos, o orador seleciona um conjunto de substantivos que evocam instituições e tradições mais caras aos romanos, com carga argumentativa capaz de despertar a comoção dos ouvintes, seja para se porem ao lado daqueles que as defendem seja para rechaçarem, com indignação, aqueles que as desprezam. Não é por acaso, a nosso ver, que Cícero traz à arena discursiva do fórum, entre outros, a locução *res publica* e os substantivos *religio*, *auspicium*, *dignitas*, *auctoritas*, *leges* e *fides*. A locução *res publica*, a qual pode ser traduzida por *República* ou pela própria noção de *Estado*³⁰, tem um peso significativo na *oratio pro Sestio*. A julgar, primeiramente, pelo número de ocorrências no discurso, onde a locução aparece 183 vezes flexionada em diversos casos³¹, podemos inferir que o orador confere relativa importância ao sentido argumentativo que a expressão encerra. Cícero define *res publica* nestes termos: "É, portanto, [...] a República coisa do povo, e o povo, por outro lado, não é qualquer reunião de homens amontoados de qualquer maneira, mas a reunião de uma multidão associada por um acordo de direito e pela comunhão de interesses"³² (CÍCERO, *De República*, I, 39).

Na abertura do *exordium* da *oratio pro Sestio*, o orador lamenta já não se encontrarem mais cidadãos virtuosos, dispostos a arriscar a própria vida pela estabilidade de Roma e pela liberdade comum, sendo mais fácil encontrar cidadãos medrosos e mais preocupados com seus próprios interesses do que com os interesses da República:

Se alguém, no tempo passado, ó juízes, admirava-se da razão pela qual, numa República de tanto poder e num império de tanta dignidade, não se encontrarem suficientemente cidadãos com grande e valoroso espírito, que ousassem expor-se e pôr a própria vida em perigo pela estabilidade da cidade e pela liberdade comum, neste tempo ele [talvez] se admire mais se encontrar um cidadão que [seja] honesto e corajoso do que por ver um [cidadão] que seja

número de parágrafos (147 parágrafos no *Pro Sestio* e 154 parágrafos no *Pro Sex. Roscio Amerino*). Elegemos os superlativos com sufixo *-issim-*, o superlativo *summus*, *-a*, *-um*, o superlativo *optimus*, *-a*, *-um* (de *bonus*, *-a*, *-um*), o superlativo *maximus*, *-a*, *-um* (de *magnus*, *-a*, *-um*) e o comparativo de superioridade com sufixo *-ior* por serem os mais produtivos na língua latina. Superlativos com sufixo *-errim-* e comparativos de superioridade estabelecidos com auxílio dos advérbios *magis* e *plus* não ultrapassaram 10 ocorrências cada. Comparamos a ocorrência em outros dois discursos, no *Pro Caelio* e no *Pro Murena*, em que foram observados, respectivamente, 85 e 131 adjetivos flexionados no grau superlativo e comparativo no total. Todavia, por se tratarem de discursos com menos parágrafos que o *Pro Sestio*, resolvemos considerar apenas os resultados obtidos no *Pro Sex. Roscio Amerino*.

30 . Na interpretação de Pereira (2009, p. 383), a *res publica* "Tal como *libertas* denotava um reduzido mínimo de direitos políticos, também *res publica* denotava um reduzido mínimo de organização política: os magistrados, o Senado, as assembleias do povo romano".

31 . Na *Oratio Pro Sex. Roscio Amerino*, a locução aparece apenas 21 vezes. No *De República*, cujo tema central é a própria República e cujo texto é bem mais extenso, com 196 parágrafos, encontramos apenas 150 ocorrências da locução.

32 . Est igitur [...] *res publica res populi*, *populus autem non omnis hominum coetus quoquo modo congregatus*, sed *coetus multitudinis iuris consensu et utilitatis communione sociatus* (CÍCERO, *De republica* 1, 39).

ou medroso ou mais preocupado em velar pelos próprios interesses do que pelos da República³³. (*Pro Sestio*, cap. 1, § 1º)

O orador se condói da situação de abandono da República, a qual aparece no contexto do discurso como o bem mais valioso a ser restaurado e mantido. Diante do naufrágio que se avizinha das instituições da República, Cícero conclama os *boni*, os *optimi cives* a proteger e defender com o risco da própria vida os fundamentos da honrosa tranquilidade (*otiosae dignitatis*), que são estes: *religiones, auspicia, potestates magistratuum, senatus auctoritas, leges, mos maiorum, iudicia, iuris dictio, fides, provinciae, socii, imperii laus, res militaris, aerarium* (*Pro Sestio*, cap. 46, § 98). O conjunto de substantivos elencados pelo orador remete-nos a instituições e tradições que tornaram Roma um império grandioso.

Os princípios religiosos (*religiones*), por sua vez, tiveram importância capital na vida privada e pública em Roma, onde os rituais religiosos encontravam-se presentes no lar e nos atos oficiais do Estado. A religião era uma instituição que "visava manter a ordem estabelecida pelo cumprimento das cerimônias sem as quais o equilíbrio sempre instável, sempre ameaçado, entre o humano e o divino teria sido rompido" (GRIMAL, 1988, p. 70). Daí a importância de defender os princípios religiosos.

Intimamente ligados às cerimônias religiosas estavam os auspícios (*auspicia*), que se referiam aos sinais dos deuses interpretados pelos áugures³⁴, a partir do voo dos pássaros, ou pelos harúspices, a partir das vísceras dos animais. Para conhecer a vontade dos deuses, era necessário, por meio uma cerimônia religiosa, tomar os auspícios, que poderiam ser favoráveis ou desfavoráveis. Nenhuma decisão importante era tomada pelos romanos sem que fossem tomados os auspícios. Esses prognósticos divinos tinham, assim, grande relevância para a política romana. Eles garantiam aos magistrados, e somente a eles, a competência para presidir os comícios e o Senado, para comandar o exército, conferindo-lhes, ainda, poder de anular uma decisão do povo, considerada injusta. Na consulta dos auspícios e na interpretação dos sinais favoráveis ou desfavoráveis (a vontade dos deuses), os magistrados eram assistidos pelos áugures, que eram os depositários da complicadíssima ciência augural contida nos *libri augurales* (POMA, 2002, p. 73). Pela *lex Aelia et Fufia*³⁵, se os auspícios fossem nefastos, havia uma impossibilidade de qualquer ação política.

O caráter público-político da religião em Roma é justificado pela necessidade de regulamentar o Estado e os tempos da vida: era o mundo dos homens que se unia solidamente ao mundo dos deuses por meio de um pacto, a fim de auferirem uma anuência para as suas ações, uma espécie de garantia para agir de forma irrepreensível perante os deuses e perante os homens. Nesse aspecto, a interpretação dos áugures orientava as ações dos magistrados, constituindo a chancela no plano divino e no plano humano

33 . Si quis antea, iudices, mirabatur quid esset quod, pro tantis opibus rei publicae tantaque dignitate imperi, nequaquam satis multi cives forti et magno animo invenirentur qui auderent se et salutem suam in discrimen offerre pro statu civitatis et pro communi libertate, ex hoc tempore miretur potius si quem bonum et fortem civem viderit, quam si quem aut timidum aut sibi potius quam rei publicae consulentem.

34 . *Auspex*, -ícis, m.: áuspice, áugure, arúspice, que interpretavam a vontade dos deuses (aprovação ou reprovação a certos empreendimentos), observando o voo, o canto e o modo de comer dos pássaros augurais, o modo de proceder dos frangos sagrados e a interpretação dos relâmpagos. Não há que se confundir os áugures com os harúspices, introduzidos em Roma durante a república, pois estes eram adivinhos que buscavam prever o futuro a partir da observação das entranhas das vítimas (GIORDANI, 2001, p. 299-300).

35 . Sobre a *lex Aelia et Fufia*, cf. as notas de rodapé 47 e 128.

para o empreendimento desejado. Antes de tomar qualquer decisão pública de grande importância, cumpria aos magistrados procurar o Colégio dos Áugures, a fim de verificar a viabilidade ou não de suas ações. A propósito, era a religião que distinguia os magistrados de acordo com os poderes de auspícios a eles conferidos: havia os magistrados maiores (cônsules e pretores, por exemplo), que podiam tomar auspícios dentro e fora de Roma (*ius auspiciarum maiorum*), e os magistrados menores (edis e questores, por exemplo), que só podiam fazê-lo no *pomoerium*, ou seja, no recinto de Roma (*ius auspiciarum minorum*) (GIORDANI, 2001, p. 90).

Vemos, assim, o grau de importância dos auspícios para as ações políticas romanas, uma vez que podiam suspender por tempo indeterminado qualquer empreendimento público em caso de presságios desfavoráveis: eleições, consagrações e até mesmo guerras.

Cícero (*De haruspicum responso*, 9, 19), confirmando a importância da religião e dos auspícios para os romanos, assinala que Roma sobrepujava outros povos pela piedade, pela atenção aos sinais dos deuses, pela fé em sua providência: "[...] mas foi graças aos sentimentos piedosos e à religião, juntamente com a sabedoria, mediante a qual nos demos conta de que todas as coisas são regidas e governadas pelo poder dos deuses, que nos tornamos superiores a todos os povos e raças"³⁶.

Os poderes dos magistrados (*potestates magistratuum*) figuram também no grupo de substantivos evocados pelo orador com função argumentativa. Giordani (2001, p. 89) explica que a:

Potestas era um poder de caráter administrativo comum a todos os magistrados. Entre outros, a *potestas* conferia os seguintes poderes: a) o direito de tomar auspícios no *pomoerium* (recinto de Roma): era o *ius auspiciarum minorum*; b) o direito de fazer editos (*ius edicendi*); c) o direito de impor multas (*ius multae dictionis*); d) o direito de convocar o povo em Roma para falar-lhes (*contiones habere*).

Tratava-se de um poder que atribuía competência para o magistrado expressar com sua própria vontade a do Estado, gerando para este direitos e obrigações. Referia-se, portanto, a uma capacidade legal, vinculada ao cargo, para tomar decisões.

Ao lado dos poderes dos magistrados (*potestates magistratuum*) elevava-se a autoridade do Senado (*senatus auctoritas*). Cícero defendia que, para o bom funcionamento da *res publica*, era necessário "suficiente *potestas* nos magistrados, *auctoritas* no Senado e *libertas* no povo" (CÍCERO, *A República*, II, 33, 57, apud PEREIRA, 2009, p. 364). A *auctoritas*, diferentemente da *potestas*, não implicava vinculação legal ao cargo, era, antes, uma forma de legitimação social que procedia do saber, do valor e da capacidade moral para emitir opiniões qualificadas, principalmente na esfera política. Pereira (2009, p. 362) enfatiza que se trata de um substantivo abstrato ligado à família de outras palavras que trazem implícita a noção de acréscimo ou aumento: *augeo* (aumentar), *auctor* (aquele que aumenta, que está na origem, que é responsável por, autor), *augustus* (o que é investido de majestade), *auxilium* (reforço), sendo, portanto, "algo que vem adicionar-se a uma situação já existente, e lhe confere maior peso". "É um valor intrínseco, que não se exerce pela persuasão e convicção, mas apenas e somente pelo peso da

36 . [...] sed pietate ac religione atque hac una sapientia, quod deorum numine omnia regi gubernarique perspeximus, omnis gentis nationesque superavimus (CÍCERO, *De haruspicum responso*, 9, 19).

pessoa ou corporação que toma ou sanciona uma decisão" (PÖSCHL, p. 11 *apud* PEREIRA, 2009, p. 363).

Outro fundamento do Estado romano que deve ser defendido e conservado, segundo o orador, são as leis (*leges*). Cícero (*Das leis*, I, 18-19, p. 40-41) admite a existência da lei suprema e da lei escrita:

Eis que os autores mais sábios julgam ser conveniente começar pela lei e, parece-me, não se enganam se — conforme a própria definição — a lei é a razão suprema da natureza, que ordena o que se deve fazer e proíbe o contrário. Esta mesma razão, uma vez confirmada e desenvolvida pela mente humana, se transforma em lei. [...] Se tudo isto é certo, como creio que é, de um modo geral, então para falar de Direito devemos começar pela lei; e a lei é a força da natureza, é o espírito e a razão do homem dotado de sabedoria prática, é o critério do justo e do injusto. Mas, como esta discussão trata de assuntos de interesse do povo, às vezes temos de nos expressar de forma popular e imitar o povo, que chama de lei a disposição escrita que permite ou proíbe tudo o que deseja. Sem dúvida, para definir o Direito, nosso ponto de partida será a lei suprema que pertence a todos os séculos e já era vigente quando não havia lei escrita nem Estado constituído (*grifamos*).

Cícero defende que a lei suprema já era vigente antes da lei escrita e antes do Estado constituído. A divisão proposta pelo Arpinate alinha-se à separação estabelecida desde as origens do direito romano entre *fas* (direito sagrado) e *ius* (direito profano). O conjunto dessas leis originadas do *fas* e do *ius* emergia na sociedade romana como importante "critério do justo e do injusto". Além disso, vimos que Cícero (*De Republica*, I, 25, 39) afirma que "a reunião de uma multidão associada pela sua adesão a uma lei e pela comunidade de interesses" constitui o fundamento da própria *res publica*.

Entre outros substantivos³⁷ transportados para o discurso como fundamentos do Estado romano, com forte apelo argumentativo, tão importantes para os romanos quanto esses comentados anteriormente, ressaltam-se estes: *mos maiorum*, *iudicia*, *iuris dictio*, *fides*, *provinciae*, *socii*, *imperii laus*, *res militaris* e *aerarium*. São substantivos que sublinham instituições e tradições relevantes para os romanos, indicando, respectivamente, a observância do costume dos antepassados (costumes e tradições nacionais), as decisões judiciais, a administração da justiça, a boa-fé, as províncias, os aliados, o prestígio da soberania nacional, as forças armadas e a fazenda pública.

Trazendo à seara discursiva tais substantivos, o orador convida a refletir sobre a ruína que se abatia sobre o Estado romano. Seu discurso é uma denúncia fragorosa que adverte o auditório sobre o significado danoso para a República da ação deletéria daqueles que atentavam contra seus fundamentos e sobre o significado nobre da ação salvífica daqueles que defendiam os bens mais valiosos para os romanos. Após enumerar tais substantivos, Cícero finaliza: "Ser defensor e patrono de tão grandes e tão numerosas coisas como estas requer uma grande força de ânimo, uma grande inteligência e uma grande firmeza" (*Pro Sestio*, cap. 46, § 98).

Não é despidiando lembrar que, em 58 a. C., assim que chegou ao tribunado, Clódio aprovou um conjunto de leis que constituía um ataque frontal a algumas dessas instituições: a *lex Clodia de auspiciis* derogava uma lei secular, instituída em 158 a. C, a *lex Aelia et Fufia*, eliminando o

37 . Alguns são, na verdade, locuções formadas por um substantivo qualificado por um adjetivo, assim como o caso de *res publica*.

instituto da *obnuntiatio*, que previa a anulação das deliberações do povo nas assembleias em caso de auspícios desfavoráveis, o que representava um ataque aos auspícios (*auspicia*), às leis (*leges*) e ao costume dos antepassados (*mos maiorum*); a *lex Clodia de censoria notione* limitava o direito dos censores de excluir senadores que não houvessem sido acusados formalmente e não houvessem sido considerados culpados por unanimidade, o que significava um ataque aos poderes dos magistrados (*potestates magistratum*) e às leis (*leges*)³⁸; a *lex Clodia de collegiis* restaurava os *collegia*, proibidos desde 64 por um *senatusconsultum*, restabelecendo, assim, o direito de associação política desses grupos, que seriam úteis mais tarde a Clódio para criar distúrbios em Roma, numa clara afronta à autoridade do senado (*senatus auctoritas*) e às leis (*leges*); a *lex Clodia de provinciis consularibus*, contra as previsões da *lex Sempronia de provinciis consularibus*, atribuía nominalmente as províncias da Macedônia e da Cilícia a Lúcio Calpúrnio Pisão e a Aulo Gabínio, com poderes extraordinários, numa ofensa às leis (*leges*); a *lex Clodia frumentaria* instituía a distribuição de trigo aos pobres com preço diminuído em seis asses e um terço, muito abaixo do mercado, sem limitar o número de destinatários, o que privou a fazenda pública de quase uma quinta parte de suas receitas (CÍCERO, *Pro Sestio*, cap. 25, § 55), com um grave dano para o tesouro público (*aerarium*).

Os substantivos selecionados pelo orador e trazidos à memória do júri têm o condão, a nosso ver, de fazer o auditório perceber que a grandiosidade de Roma, medida pela grandeza de suas instituições e de suas tradições está sob grave ameaça. Se voltarmos à definição do crime de lesa-majestade, contida na *Retórica a Herênio*, talvez possamos entender por que Cícero mobiliza esses substantivos: "Lesada a majestade aquele que destrói as coisas que constituem a grandeza da cidade. [...] Lesada a majestade aquele que causa dano à grandeza da cidade" (RETÓRICA A HERÊNIO, 2, 17).

Olhando por essa perspectiva, entenderemos o sentido e a força do apelo de Cícero, que exorta seu auditório a recuperar e a manter sua *dignitas* e seu *otium*³⁹, ameaçados diante da iminente ruína da República, salvaguardando e defendendo os fundamentos que estão consolidados nos substantivos que Cícero traz para o centro da discussão. Atentar contra esses fundamentos que constituem a grandeza de Roma é cometer crime de lesa-majestade. A partir do universo de valores que esses substantivos evocam, o orador pode indagar quem atentou contra eles e quem os defendeu com o risco da própria vida. Nesse sentido, Clódio, associado a Gabínio e Pisão, ressaí como destruidor desses valores que fundamentam a pátria romana, enquanto Séstio, Cícero e todos os *optimates* assomam como defensores e conservadores da República.

Este parece ser o objetivo do orador quando chama ao discurso esses substantivos: demonstrar que os *optimates*, entre os quais se encontram seu cliente Séstio e ele próprio, são os provedores da defesa dessas instituições e tradições, enquanto os *populares*, entre os quais estão Clódio, Gabínio e Pisão, são os responsáveis pela destruição desses valores tão estimados pelos romanos.

38 . Giordani (2001, p. 93) explica que os censores tinham o poder de escolha dos senadores (*lectio senatus*) que foi transferido dos cônsules para eles por meio da lei Ovínia (entre 318 e 312); os senadores "tinham seus nomes inscritos no album senatorium: os que fossem considerados indignos poderiam ser riscados desse album pelos censores".

39 . Sobre o sentido de *dignitas* e *otium*, cf. notas de rodapé 190 e 200.

A seleção lexical de que o orador lança mão na *elocutio* configura, portanto, um reforço à *amplificatio*. Trata-se de um recurso que, orbitando as ampliações positiva e negativa construídas no discurso, confere-lhes maior robustez, potencializando-lhes a função persuasiva, exatamente como assinala Tringali (2013, p. 177) sobre tal procedimento retórico:

A amplificação consiste em realçar, potencializar o discurso. A quantidade se transforma em qualidade. Exalta-se para mais ou para menos. A amplificação não se limita a ampliar, mas persuadir. Amplifica-se para convencer, comover e agradar. [...] Amplifica-se engradecendo ou atenuando por meio de uma expressão artística de acordo com a conveniência da persuasão. A amplificação se efetiva principalmente mediante ornatos, isto é, figuras apropriadas que acrescentam ao caráter utilitário do texto um caráter estético.

A propósito, as palavras do próprio Cícero (*De oratore*, 3, 26, 104) confirmam que o orador coloca a ornamentação, entre as quais se pode incluir a seleção lexical, a serviço da amplificação, cumprindo função argumentativa: "Por outro lado, o supremo louvor da eloquência consiste em amplificar a coisa ornando, porque vale não só para aumentar e elevar algo mais alto, mas também para diminuir e rebaixar, discursando"⁴⁰. O Arpinate, portanto, tem noção clara do poder persuasivo da amplificação, a qual é fortalecida pelo uso de uma seleção lexical que a tornam eficiente instrumento retórico do orador na *oratio pro Sestio*.

Conclusão

O recurso à seleção lexical na *elocutio* surge para corroborar o procedimento da *amplificatio*. A seleção lexical revela-se um elemento de persuasão em um discurso. No caso particular da *Oratio pro Sestio*, observamos que os vocábulos escolhidos pelo orador, de um modo geral, gravitam na órbita da amplificação, alinhados a seu eixo, robustecendo-lhe o efeito de aumento positivo ou negativo, cumprindo a função argumentativa que o orador busca imprimir.

40 . Summa autem laus eloquentiae est amplificare rem ornando, quod valet non solum ad augendum aliquid et tollendum altius dicendo, sed etiam ad extenuandum atque abiciendum.

Referências

ARISTÓTELES. *Retórica*. 4ª ed. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1998.

CABRAL, Ana Lúcia Tinoco. *Ducrot*. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). *Estudos do discurso: perspectivas teóricas*. São Paulo: Parábola, 2013. p. 183-208.

CARVALHO, Silvana Barbosa Pereira de. *O adjetivo na orientação argumentativa do discurso: a proposta da semântica argumentativa*. Dissertação (Programa de Pós- Graduação em Letras), Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, 2009

CICERO. *Orations. Pro Sestio, In Vatinius*. With an English translation by R. Gardner. London: Loeb Classical Library, 1958.

CICERONE, M. Tullio. *L'orazione "Pro Sestio"*. Introduzione e commento di Giorgio Berzero. Milano: Carlo Signorelli Editore, 1935.

CICÉRON. *Discours pour Sestius – contre Vatinius*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

CICERONIS, M. Tulli. *Orationes Pro P. Sestio, in P. Vatinius, Pro M. Caelio*. Recognovit C.F.W. Mueller. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, MDCCCXXXVI (1836).

CICERONIS, M. Tulli. *De republica*. Disponível em <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/repub1.shtml>, acesso em 26/010/2019, às 22:40.

[CICERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CORRÊA, Lara Barreto; CARPINETTI, Luís Carlos Lima. *A representação de Clódio Pulcro nos discursos do pós-exílio de Cícero*. In anais do XV congresso nacional de linguística e filologia, Cadernos do CNLF, Vol. XV, Nº 5, t. 1. Rio de Janeiro: CiFEFiL, p. 221, 2011.

COSTA, Marco Antônio (2013). *Cícero e a retórica do exílio: as figuras de repetição*. 140 p. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 7. ed. – Brasília: FAE, 1994.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

GARAVELLI, Bice Mortara. *Manual de retorica*. 3. - ed. Madrid: Cátedra, 2000.

GIORDANI, Mário Curtis. *História de Roma: Antiguidade clássica II*. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

GRIMAL, Pierre. *A Civilização Romana*. Lisboa: Edições 70, 1988.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 6^a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

LIMA, Francisco de Assis Costa de. *A "amplificatio" como estratégia retórica na "Oratio pro Sestio" de Cícero*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas, UFAM, 2017.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. *Retóricas de ontem e de hoje*. Lineide do Lago Salvador Mosca, org. 3. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

NÓTARI, Tamás. La teoría del Estado de Cicerón en su Oratio pro Sestio. In *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*. Sección Historia del Pensamiento Jurídico y Político, XXXII. Valparaíso, Chile, pp. 197 – 217, 2010.

ONELLEY, Glória Braga. A resistência da nau/cidade na luta pelo poder. In: *Calíope*, 12, p. 33-42, Rio de Janeiro, 2004.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PAVEAU, Marie-Anne. *Os pré-discursos: sentido, memória, cognição*. Tradução Graciely Costa e Débora Massmann. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica: cultura romana*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. Vol. II

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

POMA, Gabriella. *Le istituzioni politiche del mondo romano*. Bologna: Il Mulino, 2002. (Collana Itinerari – Storia).

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RENDA, Chiara. *La Pro Sestio tra oratória e politica*. Calabria: Rubbettino, 2007. (Filologia Antica e Moderna, Vol.17).

ROCCI, L. *Vocabolario greco-italiano*. 37. ed. Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri, 1993.

SANT'ANNA, Henrique Modanez. *História da República Romana*. Petrópolis: Vozes, 2015.

SUETÔNIO. *A vida dos doze céсарes: a vida pública e privada dos maiores imperadores de Roma*. Apresentação: Carlos Heitor Cony; tradução: Sady-Garibaldi. - 5. ed. - São Paulo: Ediouro, 2003.

A encenação da *Electra* de Eurípides

Karen Amaral Sacconi (USP – Fapesp)
Adriane da Silva Duarte (orientadora)

As informações relativas à encenação da *Electra* de Eurípides que podemos extrair a partir do texto podem nos levar a entendê-la como uma forma, dentre outras encontradas pelo poeta, de atualizar o mito de Electra. Um estudo comparativo entre o que se sabe – ou se assume saber – sobre a encenação dessa obra e a encenação da *Oresteia*, de Ésquilo, bem como a da *Electra*, de Sófocles, nos revela elementos cênicos da *Electra* euripidiana que podem estar em diálogo com as tragédias predecessoras¹.

Os elementos cênicos levados em conta para esta análise são três, a saber, (a) a entrada e saída de atores em cena, (b) a caracterização visual das personagens e (c) o cenário e os objetos de cena.

A movimentação dos atores nas entradas e saídas de cena é, para alguns comentadores que se dedicam à questão, como Taplin e Marshall², o ponto de partida para a análise da encenação. Este estudo começa, então, com a primeira entrada do ator em cena no prólogo das três tragédias.

Em *Coéforas*, os versos iniciais do prólogo são ditos por Orestes e marcados pela menção a Argos e ao rio Ínaco (Ésq. Co. fr. 1 e 5). Em Sófocles, acontece algo semelhante: embora nesse caso seja o Preceptor a enunciar os primeiros versos – e não Orestes –, Argos é saudada enquanto contemplada pela personagem que se dirige a Orestes, e Ínaco é mencionado em seguida (Sóf. *El.* vv. 4-5).

A saudação à terra pátria pelo herói, que há muito espera revê-la, encontra-se já em Homero, quando Odisseu reconhece Ítaca e, saudoso, louva as ninfas Náíades, personificação de suas correntes (*Od.* XIII, 356-60), de modo semelhante ao que Orestes faz com o rio Ínaco. Mas, na tragédia, a saudação tem uma função "extra-dramática", pois fornece ao público algumas referências para que esse seja capaz de situar geograficamente o herói que se apresenta em cena, e assim identificar o local onde se passa a ação.

Em Eurípides, as referências na fala da personagem que abre a tragédia são semelhantes às dadas no prólogo de *Coéforas* e da *Electra* de Sófocles: a

1 . Sobre o controle que o dramaturgo exercia sobre os detalhes da encenação, uma vez que seu trabalho incluía a produção e o ensaio da peça, e só acabava com a performance, cf. Taplin (1978:2).

2 . Cf. Taplin (1978:21) e Marshall (2000:331-2).

menção a Argos e ao rio Ínaco aparecem logo no primeiro verso. É provável, portanto, que Eurípides tenha também, nessa cena inicial, posicionado o ator no palco de forma semelhante a Ésquilo.

É preciso notar que a ambientação cênica das *Coéforas* de Ésquilo, *Electra* de Sófocles e *Electra* de Eurípides são distintas. Na primeira, a cena se passa ao redor do túmulo de Agamêmnon, na segunda, em frente ao palácio de Clitemnestra, e na terceira, nas montanhas, em frente à choupana em que vive a heroína com seu esposo lavrador.

Segundo Marshall (2000:338), a entrada do ator, no primeiro verso da *Electra* de Eurípides, seria pela esquerda da *skene*. Ele viria, portanto, do lado que representa a cidade de Esparta, contemplando Argos do lado oposto³. Essa primeira movimentação cênica é adequada também à entrada de Orestes em *Coéforas* e na *Electra* de Sófocles, já que o herói chega de fora da cidade e profere a saudação contemplando Argos. Em Eurípides, é provável que o ator entre também pelo mesmo lado, pois contempla, do lado oposto, a cidade. Mas as semelhanças entre o prólogo da *Electra* euripidiana e aqueles das tragédias antecessoras parariam por aí. Naquela, não é Orestes o responsável pelo prólogo, mas sim o Lavrador, e tampouco a função do discurso inicial é semelhante, em Eurípides, ao das duas tragédias anteriores: em *Coéforas*, Orestes, em prece a Hermes, esclarece ao público o motivo de seu retorno, fala sobre o plano de vingança do pai e a retomada do palácio; e o Preceptor, em Sófocles, faz um breve histórico dos males que assolam o herói e, em seguida, apresenta o *mekhanema*, de forma semelhante a Ésquilo. Mas o Lavrador de Eurípides, ao contrário, conta sobre a situação adversa em que vive Electra em contraposição à situação propícia em que se encontram Clitemnestra e Egisto.

A comparação mostra que Eurípides parece ter a intenção de remeter aos prólogos de seus antecessores através das referências à cidade, ou região, e ao rio⁴, ainda que não situe seu prólogo no contexto da chegada de Orestes a Argos. Pois, segundo entendo, através dessas referências o público faria a associação imediata entre a personagem que contempla Argos e o herói que volta do exílio, ou então, um de seus companheiros, como Pílates ou o Preceptor, e o poeta conta com isso para frustrar essa expectativa com a revelação tardia que o Lavrador faz de sua própria identidade (vv. 34-9). Para considerar essa hipótese, assumo que, ao menos nessa cena inicial, a caracterização visual da personagem não seria determinante para sua identificação como Lavrador⁵.

Logo após o monólogo inicial do Lavrador, é Electra quem entra em cena, trajando vestes de luto e levando um jarro sobre a cabeça. Impossível não associar essa primeira imagem da *Electra* euripidiana à mesma personagem de Ésquilo que também aparece em cena, pela primeira vez, com sua roupa negra (vv. 17-8) em sinal de luto pelo pai. E, ainda que a *Electra* de *Coéforas*

3 . Para uma suposição diversa, cf. Roisman; Luschnig (2011:20), para quem o Lavrador não entraria em cena pela lateral do palco, mas sim pela porta central da *skene*, que representa seu casebre.

4 . Para a correspondência entre a movimentação cênica da *Oresteia* e da *Electra* de Eurípides, especialmente no que concerne à entrada e saída de atores, cf. Cropp (1988:xli).

5 . Calame (2000:144-5 e 151-2), em seu texto intitulado *La tragédie attique: le masque pour mettre en scène le récit héroïque*, comenta sobre o tratado acerca das máscaras trágicas escrito pelo lexicógrafo Pólux, no séc. II de nossa era. Pólux faz uma classificação das máscaras de acordo com os tipos humanos que elas representam, denotando características como sexo e idade. A julgar pelo tratado, pelos comentários de Aristóteles em sua *Poética* acerca da imitação da ação, e por um breve comentário que o mesmo filósofo faz acerca da máscara (1449b 21 ss e 1449a 35), Calame entende que ela, a máscara, não demonstrava, salvo casos especiais, a identidade das personagens.

não carregue, ela mesma, um jarro, é acompanhada das mulheres libadoras que certamente o fazem (vv. 23sqq e v. 149)⁶. Em Eurípides, Electra não está, como em Ésquilo, prestes a fazer libações para o pai junto ao túmulo, mas a presença do jarro justifica-se pelo novo contexto cênico forjado pelo poeta: a jovem está a caminho da fonte para buscar água, propondo-se, assim, a aliviar o duro trabalho do Lavrador (vv. 64-76).

O primeiro diálogo entre o Lavrador e Electra parece ter o propósito de fornecer uma justificativa dramática capaz de ensejar uma cena em que se justifique a presença do jarro como objeto cênico, no caso, a "cena da fonte". Essa cena, do ponto de vista da estrutura dramática, não se concatenaria *por necessidade* à sequência de acontecimentos que configura a ação da tragédia. Ela rende, inclusive, um julgamento do caráter de Electra por parte de alguns comentadores que defendem uma contradição entre o diálogo supracitado e o relato que a personagem faz sobre sua situação miserável ao pretense mensageiro do irmão (v. 304-13). Arnott, por exemplo, em seu artigo *Double the Vision: A Reading of Euripides' Electra* (1981), fala, de uma forma geral, da visão distorcida que a personagem tem dos fatos, e aponta, em específico, um caráter egocêntrico na postura de Electra ao relatar a Orestes disfarçado suas mazelas, pois a maioria de suas reclamações seria falsa. Uma dessas reclamações é justamente a de buscar água na fonte (v. 309). Para o comentador (1981:185), a contradição está no fato de que, na cena anterior, Electra mostrara-se, ela mesma, disposta a essa tarefa mas, em seguida, mostra o seu desagrado com a função⁷.

Parece-me, no entanto, que a chave de leitura proposta por Arnott, dedicada à análise do *ethos* das personagens de maneira desvinculada da trama, não seja muito produtiva do ponto de vista da compreensão da estrutura do enredo. Parece-me que o enredo trágico é determinante para composição dos caracteres das personagens, mas não o contrário. É possível pensar, portanto, que a preocupação do poeta teria sido a composição de uma cena que reunisse a alusão à cena de *Coéforas* - o jarro usado para fazer libações - e, ao mesmo tempo, a inovação de um contexto diferente - o jarro usado para buscar água na fonte - adaptado à nova situação de Electra, casada com um Lavrador e sujeita às tarefas domésticas típicas de mulheres de uma classe inferior. Dessa forma, Eurípides adapta a imagem da Electra libadora diante do túmulo, marcada pela veste negra e pelo jarro de libações, a um cenário completamente distinto, onde não há túmulo nem palácio, mas o campo e a pobre choupana. Ainda assim, não só os mesmos elementos visuais de caracterização da heroína estão presentes e certamente remetem à cena da libação em Ésquilo, mas também o lamento de Electra pelo pai morto é comum às duas cenas⁸. A diferença, nesse caso, é que Electra assume sozinha, na tragédia de Eurípides, a função do lamento, que antes, em Sófocles e Ésquilo, estendia-se ao coro.

6 . Roisman; Luschnig (2011:242) associam ainda o jarro levado por Electra, em Eurípides, a dois momentos da *Electra* de Sófocles: às libações que Crisótemis está prestes a fazer junto ao túmulo do pai a pedido de Clitemnestra (v. 382ss), e à falsa prova da morte de Orestes, uma urna, trazida pelo pretense mensageiro com as cinzas do herói (v. 744). Concordo que há diversos pontos de conexão entre as cenas em um e outro poeta, mas não vejo uma retomada tão evidente de Sófocles por parte de Eurípides.

7 . Quanto a essa interpretação, concordo com Kovacs (1985:309) que, ao contrário de Arnott e de outros comentadores, como Denniston (2002:61), não entende a personagem de Electra como uma neurótica que inflige *males a si mesma*.

8 . Para uma interpretação diferente do jarro, segundo a qual esse objeto evocaria o elemento da água, que, por sua vez, estaria associado às desgraças da personagem e à morte de Agamêmnon no banho, cf. Rosivach (1978:193). O mesmo comentador, no entanto, considera a monodia de Electra um *kommos*.

Finalmente, o Orestes de Eurípides entra cena de forma semelhante ao Orestes de *Coéforas* e da *Electra* de Sófocles. Na companhia de Píades, o herói viria pelo lado esquerdo, como fizera o Lavrador⁹, para falar sobre a visita ao túmulo do pai e sobre a mecha de cabelo lá deixada, assemelhando-se, nisso, ao modelo oriundo de Ésquilo.

O prólogo da *Electra* de Eurípides, trazendo referências às cenas iniciais das tragédias de Ésquilo e Sófocles, não só é mais extenso em relação ao prólogo destas últimas – indo até o verso 53 – mas desdobra-se em dois: de um lado, o monólogo do Lavrador apresenta a situação de Electra, de outro, a entrada de Orestes acompanhado de Píades trata das motivações do retorno do herói e de sua intenção de aliar-se à irmã¹⁰, assemelhando-se, esta última cena, ao prólogo de *Coéforas*.

O prólogo duplo reflete uma dupla estrutura que perpassa toda a tragédia. Mastronarde, em seu livro *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*¹¹, classifica a *Electra* de Eurípides como uma peça de ação dupla e detentora de uma dupla de heróis. Assim, cada parte da estrutura dupla do prólogo é dedicada a um dos dois heróis da tragédia: primeiramente, o discurso inicial do Lavrador trata da heroína, Electra, depois, o diálogo entre Orestes e Píades apresenta a contraparte da dupla, o próprio Orestes.

No âmbito da trama, a estrutura dupla do enredo encontra respaldo nos dois motivos de temor que assolam Clitemnestra e Egisto (vv. 22-34). Cada um desses motivos remete a um dos heróis da dupla, de modo que o medo do retorno de Orestes está associado, naturalmente, ao próprio Orestes, e o receio de que nasça uma criança vingadora está vinculado à Electra.

Um dado importante da ambientação cênica da tragédia é que ela se inicia na madrugada. Electra enfatiza essa informação ao dirigir-se à própria noite personificada no primeiro verso de sua entrada em cena (v. 54). A escuridão dura até a chegada de Orestes, que coincide com a aurora. Para explicitá-la, o herói também a menciona textualmente em sua primeira fala na tragédia (v. 102), que se segue à primeira fala de sua irmã. As duas menções às fases do dia parecem estar encadeadas, e associam-se ao estatuto dos acontecimentos da trama: a noite está vinculada aos sofrimentos vividos por Electra, os quais terão fim com a chegada do irmão, concomitante à chegada do dia. Na cena do reconhecimento, com a revelação da identidade de Orestes, não só a imagem do dia é novamente evocada, mas também a de um archote, desta vez pelo coro (585-9):

Vieste, vieste, ó dia tardio,
iluminaste, mostraste um visível
archote para a cidade, o qual foi, em antigo exílio,
para longe do palácio paterno,
desgraçado, errando¹².

9 . Marshall (2000:338).

10 . Em *Helena*, Eurípides utiliza uma estrutura semelhante, compondo um prólogo duplo cuja segunda cena trata justamente do retorno de Menelau, assim como a segunda cena do prólogo de *Electra* traz o retorno de Orestes. Cf. Torrano (2011:14-7).

11 . Mastronarde (2010).

12 . Todas as traduções da *Electra* de Eurípides apresentadas nesse capítulo são de minha autoria.

A associação dos males à escuridão da noite, enquanto recurso cênico, não é novidade em Eurípides¹³. Antes dele, em Sófocles, o Preceptor usa a metáfora com a mesma função dramática: associar o retorno de Orestes ao amanhecer e o período sombrio, que antecedia sua volta, à noite (vv. 19-21). Ambos os poetas, Sófocles e Eurípides, certamente têm um modelo em comum, o retorno de Agamêmnon na tragédia homônima de Ésquilo, em cujo monólogo inicial o vigia faz uso da mesma metáfora (vv. 20-1): "Mas agora, que surja enfim a feliz libertação dos meus cuidados com a aparição do fogo das boas notícias no meio das trevas!"¹⁴

O retorno de Agamêmnon coincide com a luminosidade não do amanhecer, mas das tochas sinalizadoras de sua volta, que, na perspectiva do vigia, trará fim ao período tirânico de usurpação do trono promovido por Egisto. O elemento cênico parece ter sido reapropriado por Sófocles sob a forma de metáfora, o que provocará uma analogia entre o retorno de Orestes e o de seu pai. A mesma analogia parece ter sido resgatada por Eurípides. Mas, ao mesmo tempo em que o poeta retoma de Sófocles o paralelismo entre o retorno de Agamêmnon e Orestes, também resgata uma conformação cênica mais próxima de *Coéforas*, em que as personagens – em Ésquilo, o vigia, em Eurípides, a própria Electra – contemplam os astros noturnos na espera do libertador dos males (*Ag.* vv. 3-7; *El.* v. 54)¹⁵.

A encenação de *Agamêmnon*, na qual se podia ver de fato a luminosidade das tochas, é retomada por Eurípides em palavras não só através da imagem da luminosidade do dia, mas também através da imagem da tocha que ilumina a cidade (v. 587).

Na cena de reconhecimento, são ainda mais evidentes as alusões a *Coéforas*. Em Ésquilo, os sinais de Orestes encontrados diante do túmulo de Agamêmnon fazem parte da encenação e é bem provável que fossem visualmente representados diante do público. O que foi encenação em Ésquilo é trazido à cena textualmente na *Electra* de Eurípides¹⁶: toda a cena de reconhecimento de *Coéforas* – a descoberta de cada sinal e as reflexões motivadas por eles – é narrada, em Eurípides, pelo Ancião a Electra, de forma que o "narrador" – e não a princesa, como em *Coéforas* – é quem estivera diante do túmulo e encontrara os sinais.

A cena de reconhecimento, portanto, convida ao reconhecimento da própria cena, como diria Barbara Goff (1991:261) e, ainda segundo a comentadora, a marca da cicatriz, sinal responsável pelo reconhecimento de Orestes em Eurípides, seria, em uma leitura alegórica da cena, como que a cicatriz deixada por outros textos nessa tragédia. No entanto, como se vê, o texto de Eurípides não é marcado somente por referências textuais a outros textos, mas também por referências a elementos visuais da encenação de outras tragédias, cicatrizes estas mais difíceis de serem reconhecidas pelo estudioso moderno.

13 . Denniston (2002:586) comenta a recorrência da metáfora não só na poesia dramática e lembra que também o archote é metáfora comum para a chegada de notícias em Píndaro e Baquilides. No entanto, a fecundidade da metáfora não enfraquece o argumento de que Eurípides esteja retomando Ésquilo e talvez Sófocles.

14 . Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério.

15 . Rosivach (1978:193-5) também explora a associação entre Orestes e as imagens do dia e da luminosidade e propõe que elas estejam associadas também às imagens dos astros apotropaicos do primeiro estásimo (vv. 467-9) e com a mudança do curso dos astros provocada por Zeus, conforme narra o coro no segundo estásimo. (vv. 726-36). Segundo o que propõe o comentador, o fio condutor por trás dessa cadeia de imagens é o herói capaz de mudar o curso de uma situação adversa, tornando-a favorável.

16 . A maioria dos comentadores, entre eles Denniston (2002:115), Cropp (1988:138-9) e Roisman; Luschnig (2011:164), concorda que não há, na cena do reconhecimento de Orestes, em Eurípides, elementos cênicos que ilustrem visualmente os sinais narrados pelo Ancião. Para um breve histórico sobre a questão, cf. Bond (1974:5).

Após a cena de reconhecimento, os irmãos passam ao planejamento do assassinato de Egisto e da mãe, com a colaboração do Ancião. A partir deste ponto, a personagem de Electra passa a ser marcada não por referências à mesma personagem em *Ésquilo*, como na cena que o jarro retoma a princesa libadora de *Coéforas*, mas sim por referências que passam a associá-la à Clitemnestra da *Oresteia*¹⁷. Assim, na cena em que o mensageiro narra a morte de Egisto, a jovem coloca-se em posição análoga à de Clitemnestra que escuta a narrativa da morte de Orestes. Em ambos os casos, o relato da morte de uma personagem masculina traz satisfação e alívio à personagem feminina que o escuta, embora Clitemnestra, em *Coéforas*, esconda seu contentamento pela morte do filho (vv. 737-40), ao contrário do que faz Electra ao receber a notícia da morte de Egisto (v. 771ss).

Assim como a ação de Clitemnestra em *Agamêmnon* é marcada pelo dolo, em Eurípidés, Electra agirá com dolo ao receber a mãe em sua casa, atraindo-a para a choupana através de um falso relato. A entrada de Clitemnestra com sua carruagem remeterá o espectador à entrada em cena de Agamêmnon, na tragédia homônima da trilogia de *Ésquilo*. Se é Electra quem está em posição análoga à de sua mãe ao atrair dolosamente a vítima de seu sacrifício para dentro de sua casa, onde se dará o assassinato, Clitemnestra, por sua vez, faz as vezes de Agamêmnon, ao chegar em sua carruagem pomposa, com cativas troianas (Eu. *El.* vv. 999 sqq).

A entrada de Clitemnestra em cena terá tido um efeito visualmente arrebatador para o público¹⁸, dado o contraste entre a opulência da rainha – o carro, as vestes e as escravas – em vista do estado de privação em que vive Electra. Embora Eurípidés não retome – ou não tenha deixado indícios da retomada de – um elemento emblemático dessa cena, o tapete vermelho e toda sua simbologia, o poeta parece fazer uso de outro recurso visual igualmente importante em *Ésquilo*: a casa. Em *Agamêmnon*, assim como em *Coéforas*, o palácio é pano de fundo para a ação, mas, naquela tragédia, a casa dos Atridas acaba por se tornar símbolo de toda a desgraça da família, e passa a ser, na perspectiva de Cassandra, a imagem do palácio do próprio Hades (*Haidou pylas*, v. 1291).

Em Eurípidés, o deslocamento da cena para fora dos muros da cidade transpõe para o casebre de Electra uma função semelhante à do palácio do Atrida: além de simbolizar os infortúnios de Electra, materializa também as desgraçadas que perpassam toda a família¹⁹. A choupana coloca-se como cenário da morte de Clitemnestra, sendo comparada, pela própria Electra, à mansão do Hades (*Haidou domois*, v. 1144).

A morte de Egisto não é encenada em Eurípidés, mas relatada pelo mensageiro. Após o relato, seu corpo é trazido à cena por auxiliares mudos²⁰. Os últimos versos da fala do mensageiro traçam uma analogia entre o corpo de Egisto e a cabeça da Górgona, associando Orestes a Perseu (vv. 856-8)²¹: "E ele vem carregando / para mostrar a ti não a cabeça da Górgona / mas quem tu odeias, Egisto".

17 . Para uma opinião semelhante, cf. Cropp (1988:xxxvii).

18 . Cf. Marshall (2000:332).

19 . Cf. Taplin (1978:22).

20 . Há uma polêmica entre os comentadores acerca das possibilidades de encenação que o texto oferece: seria trazida à cena a cabeça de Egisto decapitada, como sugere a imagem da Górgona, ou o seu corpo inteiro? Sigo Kovacs que, em seu artigo *Where Is Aegisthus' Head?* (1987), argumenta a favor da hipótese de que o corpo todo de Egisto estaria presente em cena e não só a sua cabeça. Para uma opinião contrária, cf. Denniston (2002:158).

21 . Cropp (1988:157) e Denniston (2002:154) comentam que a expressão "não a cabeça da Górgona" era como que uma descrição proverbial de algo que não se deveria temer. Ainda assim, o uso dessa expressão por Eurípidés não invalida a associação entre Orestes e Perseu, como conclui o próprio Cropp.

Perseu é mencionado, nessa mesma tragédia, como parte da descrição das imagens do escudo de Aquiles, éfrase do primeiro estásimo. Em *Coéforas*, Perseu e a própria Górgona são também mencionados no canto coral que antecede o terceiro episódio (v. 831 e 835) e a luta entre ambos começa a se tornar, nessa tragédia, análoga à luta pela vingança do sangue do pai. Assim, a imagem da Górgona é também recorrente na *Oresteia*, associada às Erínias e à própria Clitemnestra, de modo que, além dessa imagem construída com palavras, havia também uma associação visual entre ambas através da caracterização cênica das Erínias, que era provavelmente feita através de uma máscara com cabelos de serpente, evocando a imagem da Górgona²².

Em Eurípides, a imagem da Górgona vem à tona novamente quando Orestes descreve o momento em que mata a própria mãe (vv. 1219-1224):

Coro

Mulher infeliz! E tu, como suportaste com teus olhos
ver a carnificina
da tua mãe expirando?

1220

Orestes

Eu, pondo um pano em meus olhos,
com o punhal comecei o sacrifício,
enfiando-o na garganta da mãe.

Assim como Perseu com a Górgona, Orestes desvia os olhos de Clitemnestra ao matá-la e, dessa forma, subverte a imagem do herói que mata o monstro cujos olhos é fatal: o olhar de Clitemnestra é evitado porque Orestes já sente o peso de seu crime e, antes mesmo de executar a mãe – não seria exagero dizer – mostra-se arrependido.

A retomada da analogia entre Perseu e Orestes por Eurípides traz, portanto, a imagem de uma Górgona bipartida: ela se associa não só a Clitemnestra, como em *Ésquilo*, mas também a Egisto. Mas se a morte de Egisto é entendida como a justa vingança pelo derramamento do sangue paterno – como em *Ésquilo* – a morte de Clitemnestra, por outro lado, é duvidosa do ponto de vista moral. Eurípides retoma então a imagem de Perseu para explorar, com o desvio do olhar da vítima, o dilema moral de quem mata²³. A discussão moral levantada pelo matricídio é sintetizada na cena descrita pelo próprio assassino, que diz ter matado evitando o olhar da vítima.

Na cena final, Eurípides inova mais uma vez com a presença não de Apolo nem de Atena, deuses tradicionalmente envolvidos no mito e personagens da última tragédia da trilogia de *Ésquilo*, mas sim com a epifania de Castor *ex machina*²⁴, outra personagem – além do Lavrador – até então inédita nos registros do mito. Nessa cena, apesar da presença do Dióscuro, a referência

22 . Cf. Marshall (2000:334). Para a associação imagética entre as cobras, as Erínias e a Górgona, cf. Sider (1978:22-3) e Cropp (1988:184).

23 . Para uma interpretação diferente da analogia entre Orestes e Perseu através da imagem da Górgona, cf. Walsh (1977:285) para quem a fala do mensageiro (vv. 856-8) denota uma depreciação do ato de Orestes diante do feito heróico de Perseu.

24 . Halporn (1983:102), Cropp (1988:xl) e Segal (2001:141-2) acreditam na possibilidade da presença dos dois Dióscuros, Castor e Polideuces, sendo este último uma personagem muda, representado, talvez, através de uma estátua. A hipótese encontra fundamento no próprio texto (vv. 1238-40), mas a questão não será relevante para os argumentos desta análise.

de Eurípides parece ser mesmo a *Oresteia* em diversos momentos, já que em Sófocles a tragédia termina antes mesmo do assassinato de Egisto e, portanto, não há menção alguma ao julgamento de Orestes.

O deus *ex machina* é, de uma forma geral, e em especial em Eurípides, alvo de muita polêmica entre os comentadores modernos no que concerne a diversos temas, que vão desde especulações acerca da religiosidade do poeta até as questões técnicas que giram em torno da encenação da epifania²⁵. Interessa-me aqui, no entanto, discutir uma questão pontual, a saber, a atualização que faz Eurípides do modelo de Ésquilo através de uma personagem ausente na *Oresteia*.

Novamente, o que é encenado em Ésquilo, em Eurípides, é narrado por uma personagem – no caso, o deus – a começar pela perseguição das Erínias (*El.* vv. 1252-3; *Eu.* v. 140 ss), depois, a busca de Orestes por Atena como suplicante (*El.* vv. 1254-7; *Eu.* vv. 235-43 e vv. 287-91), e por fim, a contagem dos votos, o empate e a absolvição do réu (*El.* vv. 1264-7; *Eu.* vv. 741-53). Assim, o Dióscuro retoma com palavras toda a trama encenada em *Eumênides*, incluindo pormenores como a referência a Ares no estabelecimento do novo tribunal, o Areópago (*El.* vv. 1258-63; *Eu.* vv. 683-90), e o novo culto que será dedicado às Erínias²⁶ (*El.* vv. 1270-2; *Eu.* vv. 800ss). Eurípides recupera também a questão da vontade divina como propulsora da ação trágica quando sugere que Apolo, ao profetizar seu oráculo, teria apenas obedecido ao que fora estabelecido por Zeus e a Moira (*El.* vv. 1247-8; *Eu.* vv. 616-8). Com isso, o poeta faz com que a causa do crime dissipe-se pelo alto escalão das divindades e alcance, por fim, uma dimensão incompreensível para os mortais.

A narração dos acontecimentos por Castor, uma personagem que não teve participação neles – o que não seria o caso de Apolo nem de Atena – permite um discurso sob um ponto de vista externo à trama²⁷. Castor, sendo um deus, sabe o que se passará com Orestes e, a partir disso, parece julgar o próprio julgamento do herói. Ao escolher o Dióscuro como personagem para essa função, foi possível conferir-lhe uma perspectiva privilegiada: a do olhar tanto para cima, na direção de Apolo, Zeus e a Moira, quanto para baixo, na direção de Orestes, Electra e suas vítimas. O Dióscuro começa fazendo uma crítica a Apolo, embora se coloque em uma escala divina inferior a ele (vv. 1245-6): "Ah Febo, Febo – no entanto, ele é meu senhor, /calo-me. Mesmo sendo sábio, a ti não profetizou sabiamente". Mais adiante, Castor atribui a Apolo a culpa pelo crime (vv. 1265-7) de modo que Orestes e Electra, não sendo culpados, não se encontram contaminados pela poluição e, por isso, não é preciso que passem pela tradicional purificação do miasma que os teria contaminado, como acontece com Orestes em Ésquilo (*El.* vv. 1269-7; *Eu.* vv. 276-87)²⁸.

25 . Para uma discussão acerca da postura religiosa de Eurípides, cf. Rosivach (1978:196-7), segundo o qual a motivação divina para o crime na tragédia indica que o poeta não era ateu, interpretação da qual discordo. Marshall (2000:336) faz um breve histórico da discussão acerca do caráter das epifanias em Eurípides, se teriam ou não conotação irônica, concluindo, por fim, que o poeta tinha a intenção de representar uma "epifania sincera". Cf. também Segal (1993:2) para quem Eurípides não tem uma teologia conclusiva, opinião da qual compartilho.

26 . Para Knox (1999:71-2 e 81) uma das funções do deus *ex machina* é justamente a de estabelecer uma conexão dramática entre a ação e o culto de um deus importante para a região onde se passa a ação. Para Seaford, seguido por Carter (2007:62) essa seria uma das funções da própria tragédia.

27 . Apesar de Castor ser mencionado anteriormente por Electra como parente e esposo do qual ela fora privada (vv. 312-3), o deus não tem influência nenhuma sobre o ato da vingança ou sobre o julgamento de Orestes. Essa menção a Castor, que se dá logo no primeiro episódio, parece ser mais uma antecipação da justificativa para a epifania de um deus que não está tradicionalmente presente no mito. A mesma justificativa, a relação consanguínea entre o Dióscuro e as personagens, será retomada pelo próprio deus em seu discurso (v. 1239 e 1243), alegando ser irmão da vítima sacrificada, Clitemnestra.

28 . Sobre a contaminação da poluição através da fala, do toque e do olhar, cf. Visser (1984:202-3).

Ao mesmo tempo em que retoma novamente o modelo de Ésquilo, e novamente através do discurso e não da encenação, Eurípides não deixa de fazer uma intervenção no modelo que ele mesmo adota, e o faz através das palavras de Castor. Ao atribuir a culpa a Apolo, o poeta confere as suas personagens uma postura diferente do que se vê em *Eumênides* no que concerne à confiança nos desígnios divinos: Apolo é considerado justo pelo Orestes esquiliano²⁹ (*Eu.* v. 85, vv. 614-5), mas em Eurípides, Castor sugere que o ato de Orestes, provocado por Apolo, fora injusto (*El.* v. 1244)³⁰. A consequência dramática desse julgamento por parte de Castor é a supressão da purificação de Orestes, seja através da encenação, seja através do discurso do deus. A razão pela qual Eurípides recusa a purificação do herói – ou, no caso, dos heróis, já que Electra teve igual participação no crime (vv. 1305-7) – não parece clara, mas a recusa pode denotar uma intenção de atualizar o julgamento de Orestes de acordo com contexto jurídico de sua época³¹.

Assim, se de um lado o poeta retoma o modelo de Ésquilo ao narrar o destino que caberá ao seu herói, de outro busca em outro gênero dramático um modelo para estabelecer o destino de Electra. A heroína é destinada a um casamento compatível com sua estirpe e seu nível social: será desposada por Pílades (*El.* v. 1249 e 1286), e aquele que antes era seu esposo "de nome", o pobre Lavrador, será agraciado com riqueza por Orestes (*El.* v. 1286-7), o que parece ser uma forma de recompensa por sua boa conduta diante da situação adversa da princesa.

O casamento e a promessa de prosperidade são lugares-comuns das cenas finais das comédias do período clássico, assim como o próprio lavrador é uma personagem típica desse gênero³². Mais uma vez, portanto, Eurípides articula dois modelos distintos em uma mesma cena: um que remete à tragédia final da trilogia de Ésquilo, outro, o da comédia aristofânica. Para isso, escala uma personagem intermediária para a epifania de sua tragédia. Castor não carrega a solenidade de uma divindade olímpica, mas, ao mesmo tempo, encontra-se acima do nível dos mortais³³. Sua condição intermediária também sintetiza o encontro dos dois modelos presentes nessa cena final, o cômico, gênero baixo, e o trágico, gênero elevado.

Para concluir, a análise de algumas cenas da *Electra* de Eurípides em que há uma apropriação dos recursos visuais utilizados por Ésquilo teve o intuito de mostrar que tal apropriação foi implementada pelo poeta de diferentes formas: ora através da encenação, ora através do texto, ora através

29 . Nos poemas do ciclo troiano, é comum que Apolo tenha uma função importante no que concerne à purificação, cf. Mazon (1949:vii).

30 . A mesma acusação contra o deus é reiterada em Orestes. Cf. vv. 416-7. Para Sourvinou-Inwood (2003:348), a acusação de Castor justifica-se pelo parentesco entre o deus e Clitemnestra, opinião da qual discordo, já que o deus poderia ter se apiedado, sob a mesma justificativa, de Electra, que lhe fora prometida como esposa.

31 . Em seu artigo *The shape of Athenian law* (1998:197), Christopher Carey comenta que a ideia de poluição e miasma eram consideradas primitivas no séc. V, mas, apesar disso, era necessária a purificação do julgado, mesmo tendo sido absolvido de seu crime (1998:195). O comentador ainda defende que Eurípides era um dos que contestavam essa prática. Embora o presente estudo não se pautem em postulações de ordem histórico-sociológica, nem parte do princípio de que o poeta compunha sua obra com base em suas crenças pessoais, é preciso levar em conta que em *Orestes*, tragédia que dá sequência à versão dramática do mito, Eurípides traz à cena uma assembleia, na qual também está presente um lavrador (v. 866ss). A cena endossa uma inclinação do poeta a atualizar o sistema jurídico e legislativo senão em suas tragédias de uma forma geral, ao menos nestas, *Electra* e *Orestes*, nas quais a questão da renovação do sistema jurídico é fundamental.

32 . Para as comédias aristofânicas que terminam com casamento, cf. *As Aves*, *A Paz* e *Lisístrata*, que promovem, ao seu final, a reunião festiva entre os sexos. Há ainda alusão a reuniões amorosas no êxodo de *Acarnenses* e *Vespas*. Para o lavrador pobre que se torna próspero, cf. *A Paz*, onde o lavrador Trigeu casa-se com a própria Colheita personificada, e *Pluto*.

33 . Castor deixa claro que possui posição mais baixa no escalão divino primeiro ao colocar-se como irmão de Clitemnestra (v. 1239 e 1243) e depois ao mostrar subserviência a Apolo, tratando-o como seu senhor (v. 1245).

de ambos, reforçando um lugar-comum para os comentadores de Eurípides: a grande versatilidade do poeta ao manusear o legado poético deixado por seus antecessores.

Ao começar pelo prólogo da tragédia em questão, foi visto que Eurípides – mesmo tendo deslocado a cena de sua *Electra* para uma ambientação atípica para uma tragédia, ou seja, o campo – trouxe referências visuais e textuais de Ésquilo, de modo a recuperá-las e, ao mesmo tempo, ressignificá-las. A atividade trivial de sua heroína que busca água na fonte evoca também a imagem da Electra libadora de Ésquilo. A choupana em que a jovem recebe sua mãe remete o público a um cenário que outrora fora o palácio.

Assim como os elementos cênicos dizem muito, também as entradas e saídas das personagens, como a chegada de Clitemnestra com seu carro, por exemplo, que retoma o retono de Agamêmnon, na tragédia homônima de Ésquilo. Mas as analogias e as imagens retomadas não se constroem apenas através da semelhança entre os recursos visuais determinados pelo texto de um e outro poeta. O que é encenado em Ésquilo pode ser retomado com palavras em Eurípides, como é o caso de toda cena de reconhecimento de Orestes narrada pelo Ancião, e a epifania de Castor, que retoma a um só tempo as epifanias de Apolo, Atena e das Erínias. Ou ainda, o que é tratado como imagem em Ésquilo é posto em cena por Eurípides, como acontece com a cena em que o corpo de Egisto, diante do público, é tratado como a cabeça da Górgona.

A análise da encenação, mesmo com todas as incertezas que pode levantar, é um passo importante e necessário para a compreensão de uma obra pensada para ser vista e ouvida. A despeito do trabalho em cima das hipóteses e probabilidades, levar em conta o elemento visual tende a trazer mais ganhos do que perdas ao estudo dos gêneros dramáticos.

Referências

ARISTOPHANE. *Théâtre complet*. Textes présentés, traduits et annotés par Pascal Thiery. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. São Paulo: Vitor Civita.

ARNOTT, Geoffrey W. (1981). *Double the vision: A Reading of Euripides' 'Electra'*. Greece & Rome, Second Series, Vol. 28, No. 2, Jubilee Year (Oct), pp. 179-192. Cambridge University Press on behalf of The Classica Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/642865>

BOND, G.W. (1974). *Euripides' parody of Aeschylus*. In: *Hermathena*, CXVIII. Dublin: University of Dublin.

CALAME, Claude (2000). *La tragédie attique: le masque pour mettre en scène le récit héroïque*. In: *Le récit en Grèce ancienne*. Paris: Belin Editions.

CAREY, Christopher (1998). *The Shape of Athenian Laws*. In: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 48, No. 1, pp. 93-109. Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/639754>

CARTER, D.M. (2007). *The Politics of Greek Tragedy*. Exeter: Bristol Phoenix Press.

CROPP, M. J. (1988) *Euripides Electra*. Wiltshire, Warminster: Aris & Phillips Ltd.

DENNISTON, J. D. (2002). *Euripides Electra*. Edited with introduction and commentary by J. D. Denniston. Oxford: Clarendon Press.

ÉSQUILO (2004). *Orestéia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras.

_____ (1997). *Agamêmnon*. Clássicos gregos. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

GOFF, Barbara (1991). *The Sign of the Fall: The Scars of Orestes and Odysseus*. In: *Classical Antiquity*, vol. 10, n. 2, p. 259-267. Austin: University of Texas.

HOMER (1938). *The Odyssey*. Edited by T. E. Page. With an English translation by A. T. Murray. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

HALPORN, James W. (1983). *The Skeptical Electra*. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 87. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/311253>

KNOX (1999). Euripides. In: *Greek Drama. The Cambridge History of Classical Literature*. V. I, Part 2. Cambridge: Cambridge University Press.

KOVACS (1985). *Castor in Euripides' Electra* (El. 307-13 and 1292-1307) In: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 35, No. 2, pp. 306-314. Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/639064>

_____ (1987). *Where Is Aegisthus' Head?* In: *Classical Philology*, Vol. 82, No. 2 (Apr., 1987), pp. 139-141. Published by: The University of Chicago Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/270104>

MARSHALL, C.W. (2000). *Theatrical Reference in Euripides' Electra*. *Illinois Classical Studies* 24-25: 325-341. Stable URL: <http://hdl.handle.net/2142/13214>

MASTRONARDE, J. Donald (2010). *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

MAZON, Paul (1949). *Eschyle. Tome II. Agamemnon – Les Choéphores – Les Euménides*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres.

ROISMAN, H.M.; LUSCHNIG, C.A.E. (2011) *Euripides' Electra: a commentary*. Norman: University of Oklahoma.

ROSIVACH, Vincent J. (1978). *The "Golden Lamb" Ode in Euripides' Electra*. In: *Classical Philology*, Vol. 73, n° 3. The University of Chicago Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/268330>

SEGAL, C. (1993). *Poetics of Sorrow. The Problem of the Gods*. Durham and London: Duke University Press.

SIDER (1978) *Stagecraft in the Oresteia*. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 99, No. 1 (Spring, 1978), pp. 12-27. The Johns Hopkins University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/293862>

SOPHOCLE (1946). *Ajax – Antigone – Oedipe-Roi – Électre*. Texte établi et traduit par Paul Masqueray. Paris: Les Belles Lettres.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Lexington Books.

TAPLIN, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*. London, New York: Routledge.

TORRANO, JAA (2011). *O jogo de aparências e de opiniões na tragédia Helena de Eurípides*. In: *Epos Revista de Filología UNED*, v. XXVI, págs. 13-32. Stable URL: <http://www.uned.es/fac-filg/>

VISSER, Margaret (1984). *Vengeance and Pollution in Classical Athens*. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 2 (Apr.-Jun., 1984), pp. 193-206. Published by: University of Pennsylvania Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2709287>

WALSH, George B. (1977). *The first stasimon of Euripides' Electra*. In: *Greek Tragedy*. Yale Classical Studies, v. 25. Cambridge: Cambridge University Press.

Aspectos da arte da tecelagem como referência à épica nas elegias de Propércio

Maria Ozana Lima de Arruda (USP- FAPESP)
Paulo Martins (Orientador)

Na elegia praticada em Roma no século I a. C., predomina a matéria erótica; e tal fato se relaciona com as divindades identificadas com esse tema, como Cupido (ou Amor) e Vênus. Isso não impede, no entanto, que os elegíacos lancem mão de temáticas que façam referência a assuntos mais comumente retratados em outros gêneros poéticos; um exemplo disso é o início dos *Amores* de Ovídio (1.1.1-4), em que o poeta joga com as questões métricas e temáticas da elegia e da épica para explicar a adequação dos temas aos seus respectivos metros.

Apesar de ser um autodeclarado alexandrino (DALZELL, 1980, p. 29) e denominar-se o Calímaco romano (Propércio, 4.1.64), Propércio conhece e utiliza os textos homéricos e explora as fronteiras entre os domínios de Vênus (o amor) e os de Minerva (a arte da guerra e a da tecelagem).

Alguns trabalhos já empreenderam a busca por referências a épicos, sobretudo a textos homéricos, na obra properciana, por exemplo Evans (1971), Wiggers (1976) e Dalzell (1980); já as referências a partir da perspectiva que apresentamos não receberam ainda uma profícua análise. Além disso, há dificuldades na identificação e na verificação das referências em Propércio, como no caso dos textos homéricos – a esse respeito afirma Dalzell (1980, p. 35): “não há uma única linha nas elegias que podem ser lidas como uma tradução de Homero”¹. Mesmo assim, são vários os exemplos de passagens homéricas usadas pelo elegíaco que “podem adicionar um toque de mistério e romance, podem intensificar a emoção de uma passagem ou acentuar sua compreensão”² (DALZELL, 1980, p. 35); tais passagens não são em geral mero adorno do texto.

1 . *There is not a single line in the Elegies which reads like a translation of Homer.*

2 . *Epic tales could add a touch of mystery and romance could heighten the emotion of a passage or underline its wit.*

Diante disso, para compreendermos a relação entre a arte da tecelagem e os épicos nas elegias de Propércio, discutimos aqui dois pontos específicos: a representação de Penélope como modelo de comportamento feminino e a especificação da cor do fio com que as personagens tecem.

1. Penélope

Penélope é uma figura importante para a caracterização do ideal de mulher, ligada à fidelidade e ao zelo à casa e ao marido desde Homero, e frequenta repetidas vezes as elegias de Propércio, nas quais sua principal característica, de forma explícita ou não, é a fidelidade.

Na *Ilíada* e na *Odisseia*, a composição do ambiente feminino inclui normalmente a arte da tecelagem, exercida por quase todas as figuras femininas, sobretudo na *Odisseia*, como as escravas do palácio de Antínoo (7.109-111), a mãe de Nausícaa, Arete (6.52-53 e 303-306), Calipso (5.61-62), Circe (10.220- 228 e 254-255) e as Náiades (13.105-108); e tal arte é referida como um dom de Palas Atena (7.111). Nesse contexto, a figura de Penélope exerce um papel de destaque, tornando-se o exemplo perfeito de um ideal de esposa; e a utilização de seu exemplo em Propércio teria a função principal de contrapor seu comportamento ao comportamento de sua *puella*, Cíntia.

Em Propércio, Penélope aparece na elegia 2.6, na qual o *poeta-amator* estabelece duas perspectivas de observação do comportamento feminino: o comportamento de Cíntia, segundo ele, mais permissivo que o das três mais famosas cortesãs gregas, Laís, Taís e Frine; e dois exemplos de comportamento contrários ao de Cíntia e das cortesãs, o de Alceste, a esposa de Admeto, e o do leito de Ulisses, que equivale obviamente ao de Penélope.

Na elegia 2.9a, temos os *exempla* de Briseida e Penélope, em que Penélope é louvada por permanecer intocada por tantos anos, enquanto Cíntia não consegue passar uma noite sozinha. Na 3.12, Propércio tece um elogio à Gala, em razão da qual Póstumo, seu marido, é três, quatro vezes feliz (v. 15)³, e com quem ele não deve se preocupar, pois, ao retornar, tal como Ulisses (v. 23-36), encontra pudica a sua esposa (v. 19-22, 37- 38). Nessa elegia, o dístico final apresenta Penélope como o maior modelo, superado, no entanto, pela fidelidade de Élia Gala (v. 38)⁴.

Já a elegia 3.13 traz uma série de acusações à postura das mulheres e as ruínas dos bons costumes que atingem *puellae* e *matronae*, isto é, tanto as jovens como as mulheres casadas. Depois de uma comparação com o passado (v. 15-22), temos a conclusão: “Mas que raça infiel de noivas! Nós não temos / pia Penélope ou fiel Evadne.”⁵ (v. 23-24)⁶, em que Penélope aparece como um exemplo de *pietas*, além de ser colocada em posição de final de verso, portanto, em destaque.

Por fim, na elegia 4.5, o poeta apresenta Penélope como um argumento para corroborar o grande poder da *lena*, capaz até de amolecer Hipólito para Vênus (v. 5)⁷ e capaz mesmo de fazer Penélope esquecer o marido e casar-se com o lascivo Antínoo (v. 7-8)⁸.

3 . *Ter quater in casta felix, o Postume, Galla!*

4 . *uincit Penelopes Aelia Galla fidem.*

5 . Todas as traduções das elegias de Propércio são de Guilherme Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014).

6 . *hoc genus infidum nuptarum, hic nulla puella / nec fida Euadne nec pia Penelope.*

7 . *docta uel Hippolytum Veneri mollire negantem.*

8 . *Penelopen quoque neglecto rumore mariti / nubere lasciuo cogeret Antinoo.*

1.1 Elegia 2.9

Para exemplificar melhor o uso da figura homérica de Penélope, apresentamos a elegia 2.9, na qual, logo depois do dístico inicial, no qual o poeta previne o rival de que ele também será trocado por outro, iniciam-se os *exempla* com Penélope (2.9.3-8):

Penelope poterat bis denos salua per annos
uiuere, tam multis femina digna procis;
coniugium falsa poterat differre Minerua,
nocturno soluens texta diurna dolo;
uisura et quamuis numquam speraret Ulixem,
illum exspectando facta remansit anus.

Penélope viveu vinte anos intocada,
era digna de tantos pretendentes
e adiou seu casório com falsa Minerva
desfazendo o tecer diurno à noite,
embora não esperasse mais rever Ulisses,
esperando ficou – e ficou velha.

Notemos que *Penélope* é a primeira palavra do verso e com isso assume um papel de protagonista – como o poeta fizera com Cíntia na primeira elegia, guardadas as devidas proporções –; transfere-se a ela a atenção do leitor. Além disso, ela é colocada como sujeito do verbo *poterat*, destacado do ponto de vista formal em dois dos três dísticos que compõem o *exemplum* (v. 3 e 5), o que ressaltaria sua capacidade de resistir de forma tenaz às investidas dos pretendentes (FEDELI, 2005, p. 277-278).

O dístico seguinte resume de que forma ela pode enganar os pretendentes enquanto espera Ulisses, tecendo durante o dia e desmanchando durante a noite, o que retoma a *Odisseia* nos cantos 2.93-105 e 19.138-163. Temos aqui, na obra de Propércio, uma ligação entre a arte de Minerva e Penélope, por meio de quem tal arte associa-se a uma noção moral.

A apresentação de Cíntia, por sua vez, corresponde ao contrário das heroínas homéricas (2.9.19-36):

At tu non una potuisti nocte uacare,
impia, non unum sola manere diem! 20
Quin etiam multo duxistis pocula risu:
forsitan et de me uerba fuere mala.
Hic etiam petitur, qui te prius ante reliquit:
di faciant, isto capta fruare uiro!
Haec mihi uota tuam propter suscepta salutem, 25
cum capite hoc Stygiae iam poterentur aquae,
et lectum flentes circum staremus amici?
Hic ubi tum, pro di, perfida, quisue fuit?
Quid si longinquos retinerer miles ad Indos,
aut mea si staret nauis in Oceano? 30
Sed uobis facile est uerba et componere fraudes:
hoc unum didicit femina semper opus.
Non sic incerto mutantur flamine Syrtes,
nec folia hiberno tam tremefacta Noto,
quam cito feminea non constat foedus in ira, 35
siue ea causa grauis, siue ea causa leuis.

Mas não pudeste ficar livre uma só noite, ímpia, nem suportaste um dia apenas!	20
Com muito riso em meio às taças vós bebestes, talvez até falando mal de mim. Tu clamas por aquele que te abandonara. Peço aos Deuses que presa gozes dele!	25
Foi esse o voto que antes fiz para sanar-te quando a água Estígia quis o teu pescoço e em volta de teu leito, amigos, nós chorávamos? Onde ele estava, ó pérfida, e quem era? E se eu fosse um soldado preso pelos Indos, se o meu barco estivesse no Oceano?	30
Para vós urdir frases e fraudes é fácil! Uma mulher aprende apenas isso. Um vento incerto não altera assim as Sirtes, nem o Noto invernal tremula as folhas, quão presto rompe acordo a ira feminina, quer seja grave ou leve a sua causa.	35

Podemos perceber que há uma oposição definida entre o comportamento de Penélope e o de Cíntia: enquanto Penélope espera por duas décadas, Cíntia não pode ficar uma única noite sozinha (v. 18-19)⁹; enquanto a postura das duas heroínas é de zelo pelos amados, Cíntia diverte-se com riso e taças, e talvez até falando mal do *poeta-amator*, como ele desconfia (v. 21-22)¹⁰; enquanto os adjetivos usados para caracterizar Penélope ressaltam suas virtudes (*salua*, v. 3, *femina*¹¹ digna, v. 4), os adjetivos atribuídos à Cíntia (*impia*, v. 20, *perfida*, v. 28) ressaltam sua índole falaciosa; e mesmo o caráter ardiloso, que poderia ser um elemento que ligasse a personagem homérica e a *puella* properciana, é colocado em oposição, uma vez que o dolo de Penélope (*dolo nocturno*, v. 6) é o meio pelo qual ela mantém os pretendentes longe do seu leito, enquanto as *uerba* e *fraudes* (v. 31) de Cíntia apenas corroboram suas atitudes repreensíveis (WIGGERS, 1976, p. 372).

Assim, por meio dos *exempla* de Penélope e Briseida, que desempenham uma função de contraponto para o comportamento de Cíntia (WIGGERS, 1976, p. 369 e FEDELI, 2005, p. 277), essa elegia evidencia a tradicional oposição, de um lado as artes da tecelagem e a heroína homérica, e do outro lado o comportamento da *puella*, ao mesmo tempo em que estabelece uma distinção entre a amante do texto épico e a amante do elegíaco.

Existem outras formas de referência aos textos homéricos, como referências diretas à Helena¹² ou resumos da *Ilíada* e da *Odisseia* (BOUCHER, 1965, p. 273-276), mas a figura de Penélope constitui uma forma cara a Propércio no que tange à composição da figura da sua *puella* elegíaca, pois, ao colocá-la como exemplo máximo de fidelidade e opor seu comportamento ao de Cíntia, sobretudo se a esse dado ajuntarmos as demais características atribuídas à amada, como o fato de ser considerada mais permissiva do que as mais famosas cortesãs gregas, ou comparar o tempo que Penélope e Cíntia conseguiram resistir longe dos respectivos amados, o poeta, por oposição ao de Penélope, exemplifica o comportamento de sua *puella*.

9 . *at tu non una potuisti nocte uacare, / impia, non unum sola manere diem!*

10 . *Quin etiam multo duxistis pocula risu: / forsitan et de me uerba fuere uiro!*

11 . Cf. Adams (1972), a respeito do uso dos diferentes termos usados para referir-se às mulheres em Latim.

12 . Temos referências à Helena em Propércio nas elegias 2.1.50, 2.3.32, 2.15.13-14, 2.32.31-32, 2.34.88, 3.8.31-34 e 3.14.19-20.

A referência à Penélope como exemplo de ideal de conduta feminina em Propércio, portanto, além de recorrente, possui uma intensidade muito particular, e convoca às suas elegias a carga poética da alusão aos textos homéricos, bem como a carga moral conferida a Penélope ao longo dos séculos, para rivalizar com o comportamento de Cíntia.

2. *Purpureo stamine*

Propércio explora outro ponto comum ao gênero épico: em duas das três cenas em que temos referência à arte da tecelagem, temos a especificação da cor do fio com que elas trabalham, púrpura. Esse dado parece insignificante; no entanto, ao recuperarmos alguns trechos épicos anteriores a Propércio, alguns dos quais são reconhecidamente referidos nas elegias em questão, percebemos que tal detalhe pode conferir ao texto carga poética ainda mais significativa. Nesse sentido, analisamos as elegias 1.3 e 4.3, cotejando-as com trechos de poemas épicos em que também temos a especificação da cor púrpura e que podem nos ajudar a compreendermos seu uso nas duas elegias de Propércio.

A cor púrpura é produtiva na língua latina. A acepção primeira refere-se ao nome do peixe de onde é extraída a substância líquida purpúrea com que se tingem os tecidos (Plínio, *Historia naturalis* 9.125-141). Pela beleza e pelo preço, a púrpura passa a designar riqueza e opulência, de modo que Lucrécio coloca-a, junto ao ouro, como um motivo de guerras (*De rerum natura* 5.1423-1425).

Uma das púrpuras mais famosas no século I a.C. em Roma era a tíria; segundo Plínio, a melhor da Ásia (*Historia naturalis* 9.127). Tiro era uma cidade da Fenícia, conhecida por sua lã, e são numerosos os casos de uso do adjetivo *tyrius* para indicar a cor de tecidos refinados (PROPERZIO, 2015, p. 550). Por diversas vezes, os dois termos aparecem juntos¹³, e, no contexto da tecelagem, frequentemente o termo *tyrius* já designa a cor purpúrea¹⁴.

Devemos salientar também que a especificação da cor do fio não é muito comum nas cenas de tecelagem em língua latina. Se, na descrição da atividade exercida pelas ninfas no quarto livro das *Geórgicas* (v. 334-335) de Virgílio, a cor verde do fio com que tecem é destacada – o que é esperado, visto que se encontram no fundo do mar –, não há a especificação da cor do fio na célebre descrição de Lucrécia em Tito Lívio (*Ab urbe condita* 1.57.9), nas duas cenas presentes nas elegias de Tibulo (1.3.83-92 e 2.1.61-66), no símile da fiandeira na *Eneida* (8.407-415) e na elegia 3.6 do próprio Propércio (3.6.15- 18).

2.1 Elegia 1.3

O trecho em Cíntia aparece tecendo na elegia 1.3 é muito comumente associado à figura das heroínas homéricas, Helena (*Ilíada* 3.125-126), Circe (*Odisseia* 10.221-228), as ninfas (*Odisseia* 13.105-108) e sobretudo Penélope

13 . Por exemplo, em Catulo, 61.111-115 (*o cubile, quod omnibus / dignum amoribus instruit / ueste purpurea Tyros, / fulcit India eburnei / candido pede lecti*) e Tibulo, 2.3.57-58 (*Illi selectos certent praeberere colores / Africa puniceum purpureumque Tyros*)

14 . Por exemplo, em Tibulo 1.7.47-48 (*Et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu / Et leuis occultis conscia cista sacris*) e Ovídio, *Arte de amar* 2.297 (*Siue erit in Tyriis, Tyrios laudabis amictus*).

(FEDELI, 1980, p. 134); na elegia, trata-se da cena em que o *poeta-amator*, depois de uma noite dedicada a Baco, chega de madrugada e encontra Cíntia dormindo. Acordada pelo brilho da luz, a *puella* queixa-se pela demora do amado e ela própria narra o que fez na ausência dele (v. 41-42):

nam modo purpureo fallebam stamine somnum
rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae

Cansada, eu enganava o sono no fio púrpura
e na lira de Orfeu fiava um canto.

Trata-se da primeira vez em que Propércio concede voz a uma personagem feminina na sua obra, fato que ocorre, de forma direta, apenas quatro vezes em todas as elegias (BREED, 2003, p. 35) – as outras três são no quarto livro, a primeira das quais é a outra elegia que analisaremos.

Essa elegia acena, desde o início, para a discussão da construção da *persona* de Cíntia como uma obra de arte, representando-a de forma semelhante a heroínas retratadas (comuns em Roma na época do poeta) ao longo do poema (BOUCHER, 1965, p. 53-55; BREED, 2003, p. 36). E muito se discute a respeito do apelo imagético com que Cíntia é pintada nessa elegia, processo que se aproxima da técnica da *écfrase* – o que se dá, em grande medida, em razão da similitude entre a composição da figura da *puella* e a de Ariadne no poema 64 de Catulo.

Propomos aqui que a especificação da cor púrpura, além de corroborar a relação entre essa elegia e a *écfrase*, pode conferir maior significância à figura da *puella* que pela primeira vez aparece e ganha voz como personagem no *Monobiblos* de Propércio, no qual até então só havia sido mencionada.

Vejam agora como, nesse contexto da tecelagem, a referência a essa cor dialoga com cenas da *Ilíada* e da *Odisseia*, das *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes, do poema 64, de Catulo, da *Eneida*, de Virgílio, e das *Metamorfoses*, de Ovídio.

Nos textos homéricos, há quatro referências a essa cor no contexto da tecelagem. Uma em que Helena borda a guerra entre os aqueus e os troianos (*Ilíada* 3.125-128):

τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρω· ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρης παλαμάων·

Encontrou-a no palácio, tecendo uma grande tapeçaria
de dobra dupla, purpúrea, na qual ela bordava muitas contendas
de Troianos domadores de cavalos e de Aqueus vestidos de bronze:
contendas que por causa dela tinham sofrido às mãos de Ares¹⁵.

Nesse trecho, Iris vai anunciar à Helena o combate entre Páris e Menelau, e a encontra tecendo a própria guerra de Troia, como se sabe, a mesma matéria do poema em que ela aparece tecendo, como que uma repórter do poema narrado a partir de um suporte forjado pela tecelagem. Embora seja curto, esse trecho é particularmente interessante do ponto de vista enunciativo e metapoético, uma vez que temos um resumo *ecfrástico* da *Ilíada* dentro do próprio poema e feito por uma personagem.

15 . Tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2013).

Temos, nos textos homéricos, outras três situações em que a cor púrpura é especificada no contexto da tecelagem: ainda na *Ilíada*, o trecho que retrata o momento da morte de Heitor, em que Andrômaca aparece tecendo o fio púrpura, antes de ouvir os gritos dos troianos pela morte do herói (*Ilíada* 22.440-448); na *Odisseia*, os dois trechos em que a Arete aparece tecendo o fio púrpura (*Odisseia* 6.52-53 e 6. 303-306), quando Odisseu chega ao país dos Feácios e, seguindo as recomendações de Nausícaa, dirige-se até a rainha; e, também na *Odisseia*, quando os nautas feácios chegam a Ítaca e ali deixam Odisseu adormecido, próximo a uma gruta, reduto das Náiades, dentro da qual as ninfas teciam seus mantos tingidos de púrpura (*Odisseia* 13.105-108).

Emulando ou não a cena de Helena, o fato é que temos posteriormente a recorrência de écfrases nas quais a cor púrpura dos fios é especificada. Por exemplo, a descrição do manto de Jasão nas *Argonáuticas* (1.721-768), um dos exemplos mais conhecidos de écfrase no Período Helenístico:

Αὐτὰρ ὄγ' ἀμφ' ὤμοισι, θεᾶς Ἴτωνίδος ἔργον,
δίπλακα πορφυρέην περονήσατο, τήν οἱ ὄπασσε
Παλλάς, ὅτε πρῶτον δρυόχους ἐπεβάλλετο νηός
Ἄργοϋς, καὶ κανόνεσσι δάε ζυγὰ μετρήσασθαι.
τῆς μὲν ῥηίτερόν κεν ἐς ἠέλιον ἀνιόντα
ὄσσε βάλοις ἢ κείνο μεταβλέψειας ἔρευθος·
δὴ γάρ τοι μέσση μὲν ἔρευθήεσσα τέτυκτο·
ἄκρα δὲ πορφυρέη πάντη πέλεν, ἐν δ' ἄρ' ἐκάστῳ
τέρματι δαίδαλα πολλὰ διακριδὸν εὔ ἐπέπαστο.

Prendeu nos ombros, obra da deusa Tritônia,
o ambifácie e purpúreo manto, dado a ele
por Palas, iniciada a construção da Argo,
quando ouviu dela como medir os seus bancos.
Seria até mais fácil levantar os olhos
ao sol, que contemplar tamanho enrubescer.
Pois era rubro ao centro, mas todas as bordas
eram purpúreas; tendo ainda cada margem
galantes ornamentos bordados co' engenho¹⁶.

A esses versos segue a *écfrase* do manto: os Ciclopes forjando o raio de Zeus (v. 730-734), os filhos de Antíope construindo Tebas (v. 735-741), Afrodite portando o escudo de Ares (v. 742-746), os Teléboas lutando contra os filhos de Electrião (v. 747- 751), Pélops combatendo com Hipodâmia nas bigas (v. 752-758), Apolo punindo Tício (v. 759-792) e, por fim, Frixo e o carneiro (v. 763-767)¹⁷.

Em solo romano e em língua latina, temos também o poema 64 de Catulo. Esse poema narra as bodas de Tétis e Peleu, em cujo leito nupcial figura a história de Ariadne e Teseu por meio da técnica da *écfrase* (47-49):

puluinar uero diuae geniale locatur
sedibus in mediis, Indo quod dente politum
tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.

em meio ao pátio põe-se o leito nupcial
da esposa-deusa, ao qual exornam ossos índicos
e em róseos tons da cor da concha cobre a púrpura¹⁸.

16 . Tradução de Vinicius Ferreira Barth (BARTH, 2013).

17 . Cf. Barth, 2013, p. 37.

18 . Tradução de João Ângelo de Oliva Neto (OLIVA NETO, 1996).

A *écfrase* desse manto retrata Ariadne na praia, despertando de um sono, enquanto Teseu parte deixando-a sozinha na ilha, à qual depois chegará Baco, a cujo cortejo Ariadne há de se juntar. Tal cena é, como muitos estudos já mostraram (BREED, 2003; ROBINSON, 2013), o modelo a partir do qual Propércio compõe a figura de Cíntia na elegia 1.3.

Por outro lado, os textos de Catulo e Apolônio de Rodes também se relacionam por meio da figura de Ariadne, a qual, ainda que não seja uma personagem das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, ecoa em diversos momentos nesse épico (BARTH, 2013, p. 42-45), inclusive no episódio referente ao manto, introduzido pelos versos apresentados anteriormente, como pensa Barth (2013, p. 45):

O caso de Ariadne está longe de ser descartável para que possamos ao menos tentar compreender alguns pontos dessa longa trilha corrida por Jasão na jornada até o velo. O simples e rápido caminho que Jasão toma até o palácio de Hipsípile, vestido com o manto, deixa em seus rastros e em suas sombras resquícios do mito de Ariadne e Teseu, assim como do caráter e dos amores de Odisseu, o que nos leva infalivelmente a levantar questões sobre o caráter do próprio Jasão.

Devemos ressaltar também que, ainda que o manto não tenha sido tecido por Hipsípile, que o oferta a Jasão, mas pela deusa Tritônia (Atena/Minerva), Hipsílope é neta de Ariadne e Baco, de modo que os três textos estão interligados sob a figura de Ariadne. O poema de Catulo é modelo para o de Propércio, e o manto de Jasão muito provavelmente o é para Catulo. E assinala-se nos três a especificação da cor do fio, elemento fundamental na narrativa do malfadado amor de Ariadne.

2.2 Elegia 4.3

A outra referência ao fio purpúreo em Propércio, no contexto da tecelagem ocorre na elegia 4.3. Trata-se de uma epístola de Aretusa ao marido Licotas, que está em campanha militar. Desde o início, a elegia toma os moldes de uma epístola, com saudação (v. 1)¹⁹ e considerações a respeito do contexto de escrita, como as possíveis rasuras em razão das lágrimas (v.3-4)²⁰ ou o traço falho em razão da mão vacilante (v. 5-6)²¹.

Na epístola, Aretusa narra o que faz na ausência do amado; dentre outras atividades, ela tece mantas para as campanhas do marido (v. 18)²².

Nessa elegia, a referência à cor púrpura ocorre por meio da *iunctura* "*Tyria uellera*" (v. 34), quando Aretusa diz estar tecendo roupas militares para Licotas com lã Tíria (v. 33-34). Como já falamos anteriormente, o termo *Tyria* pode ser tomado como sinônimo de *purpura* e, nessa passagem, deve indicar necessariamente tecidos de lã purpúrea com os quais se confeccionava a indumentária militar (PROPERZIO, 2015, p. 550):

Noctibus hibernis castrensia pensa laboro
et Tyria in chlamydas²³ uellera secta tuas;

19 . *Haec Arethusa suo mittit mandata Lycotae.*

20 . *si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit, / haec erit e lacrimis facta litura meis*

21 . *aut si qua incerto fallit te littera tractu, / signa meae dextrae iam morientis erunt.*

22 . *textitur haec castris quarta lacerna tuis.*

23 . Temos no Canto 4 da Eneida uma breve *écfrase* de uma clâmide, prêmio para o primeiro lugar da prova de regata dos jogos instituídos em memória de seu pai Anquises, na qual também aparece a cor púrpura, (5.249-257): *ipsa praecipuos ductoribus addit honores: / uictori chlamydem auratam, quam plurima circum / purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit, / intextusque puer frondosa regius Ida / uelocis iaculo ceruos cursuque fatigat / acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida / sublimem pedibus rapuit Iouis armiger uncis; / longaeui palmas nequiquam ad sidera tendunt / custodes, saeuitque canum latratus in auras.*

Noites de inverno, teço roupas militares
e lãs Tírias tosadas pra tuas clâmides;

Ora, a elegia 4.3 apresenta uma peculiaridade, uma configuração inédita, trata-se de um poema em forma de carta inteiramente na voz de Aretusa, uma personagem feminina, que escreve ao marido enquanto ele está em expedições bélicas; mas, além disso, é particularmente interessante o conteúdo da carta, uma vez que, em meio às queixas elegíacas, Aretusa discorre sobre os povos com os quais o marido já guerreou (v. 6-9), anuncia que já fez a quarta manta para o marido nas suas campanhas, referência ao tempo em que ele está ausente, quatro anos (v. 17-18), que beija as armas dele que ficaram (v. 30), lamenta por não o seguir e com ele guerrear (v. 43-48), e, ainda que sempre enalteça o amor, explora constantemente a temática bélica, reportada do ponto de vista da amada que ficou sozinha em casa enquanto o marido combate. Desse modo, em suma, a epístola de Aretusa produz um texto elegíaco-amoroso que explora a temática bélica; porém, do ponto de vista da mulher que espera o amado, e não de quem combate.

Não podemos tirar de mente que o ato de tecer muitas vezes é usado no sentido figurado como sinônimo de composição poética; nesse sentido o último exemplo, das *Metamorfoses* de Ovídio, é significativo, pois reúne todas as questões discutidas até aqui.

No canto 6 das *Metamorfoses*, temos a disputa entre Minerva e Aracne (6.53-145), em que cada uma tece episódios referentes aos deuses (6.61-71):

illic et Tyrium quae purpura sensit aenum
textur et tenues parui discriminis umbrae;
qualis ab imbre solent percussis solibus arcus
inficere ingenti longum curuamine caelum;
in quo diuersi niteant cum mille colores,
transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:
usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant.
illic et lentum filis inmittitur aurum
et uetus in tela deducitur argumentum.

Ali é tecida não só a púrpura que sentiu o caldeirão tírio,
como são as tênues sombras, separadas por finos matizes,
tal como o arco-íris, quando os raios do sol são atingidos pela chuva,
costuma colorir em ampla curva a extensão do céu.
Embora brilhem nele mil cores diversas, a passagem de uma à outra,
contudo, engano os olhos do espectador, a tal ponto são próximas
as cores que se tocam e tanto diferem das mais afastadas.
Ali também se entrelaça nos fios o dúctil ouro
e na teia borda-se uma história antiga²⁴.

Esse trecho antecede a ação de tecer/narrar as histórias das duas personagens. Minerva tece a disputa entre Atena e Posêidon pelo nome da cidade de Atenas e os doze deuses; tece Júpiter, real, no centro; Netuno e seu tridente, e ela própria, com um escudo. Tece ainda quatro combates, um em cada canto do tecido, nos quais se revela o poder dos deuses (6.70-102). Aracne, por sua vez, tece as aventuras dos imortais, Zeus fantasiado ora de touro (mito da Europa), ora de cisne (mito de Leda); depois Netuno, também na forma de touro (mito de Alcíone) e, em seguida, de carneiro (mito de Teófane); Febo, disfarçado de camponês; Baco, disfarçado de uvas;

24 . Tradução de Domingos Lucas Dias (OVÍDIO, 2017).

e Saturno, que sob a forma de um cavalo gerou o dúplice Quíron (6. 103-128). Em suma, Minerva tece a glória dos deuses, enquanto Aracne tece os crimes deles (*caelestia crimina*, v. 131).

Temos a composição de um trabalho têxtil que ao mesmo tempo sugere o fazer poético, identificável em diversos pontos do episódio, e de forma muito clara no último verso do excerto por meio do verbo *deducitur*²⁵, usado tanto no contexto da tecelagem como no da poesia²⁶, o mesmo usado no proêmio da obra (*ad mea perpetuum deducite tempora carmine*, v. 4), e de seu objeto *argumentum* (assunto, tema, conteúdo, qualquer representação artística), também usado para vários contextos. Tal procedimento referenda a estrita relação, estabelecida por meio da éfrase, entre produção poética e pictórica e destaca as cenas de tecelagem dentro da poesia.

Observando de modo mais superficial, temos duas personagens femininas realizando uma atividade comum às mulheres na Antiguidade, a arte da tecelagem; no entanto, além de representar o ambiente feminino comum, no exemplo de Minerva e Aracne, assim como no de Helena, Cíntia e Aretusa, essas personagens ganham voz na poesia²⁷.

No caso das elegias de Propércio, todos esses elementos – a tecelagem, o fio purpúreo e a delegação de voz no poema – não parecem gratuitos.

Na elegia 1.3, Cíntia se caracteriza como uma *docta puella* que se entretém no canto e na lira enquanto o amado não chega; em Propércio, a arte de Minerva parece estar diretamente relacionada a essa configuração da *culta puella*, isto é, a *puella*, além de cantar e dançar, pratica poesia – como fica explícito nas elegias 1.2 e 1.3 e em outras que também ressaltam essas características e que a apresentam também com habilidade na composição poética, como na 2.3.17-22, em que ela, pelo juízo do poeta, vence Corina e Erina.

Assim, ao apresentá-la tecendo e fiando um canto logo no início de sua obra, ainda mais em uma elegia com as referências efrásticas apresentadas acima, também ligadas pelo detalhe da cor púrpura, e ao dar voz à sua Cíntia, cujo nome evoca poesia²⁸, o poeta exemplifica o que havia pronunciado na elegia anterior em relação às habilidades da *culta puella*, que são exploradas em outros momentos nos quais ela é apresentada como crítica e poeta (como na elegia 2.1.49-50).

Por sua vez, o caso de Aretusa é peculiar, pois, além de ser a voz da elegia, a matéria do poema que a aborda passeia entre o ambiente bélico, em que se encontra o marido, e o ambiente doméstico e subjetivo em que ela se encontra: ela fala dos povos conquistados pelas campanhas do amado ao mesmo tempo em que demonstra a preocupação de que ele possa encontrar outra mulher; assim ela mistura matéria épica e elegíaco-amorosa.

25 . João Ângelo de Oliva Neto, na apresentação à tradução das *Metamorfoses* de Domingos Lucas Dias (OVÍDIO, 2017, p. 23-24), assim define esse verbo “o prefixo de indica movimento de cima para baixo, a designar o tecido que se vai formando no tear (...), não muito diferente do texto que já se grafava na página antiga também de alto a baixo”.

26 . Como exemplo do verbo usado para se referir à tecelagem temos: Catulo 64.312-313 (*dextera tum leuiter deducens fila supinis / formabat digitis*); *Metamorfoses*, 4.36 (*e quibus una leui deducens pollice filum*); *Amores*, 1.14.7 (*uel pede quod gracili deducit aranea filum*). O mesmo verbo usado para se referir à composição poética temos: Horácio, *Epístolas*, 2.1.224-225 (*cum lamentamur non adparere labores / nostros et tenui deducta poemata filo*); *Tristia*, 1.1.3 (*carmina proueniunt animo deducta sereno*), *Tristia*, 5.1.71-72 (*ipse nec emendo, sed ut hic deducta legantur, / non sunt illa suo barbariora loco*).

27 . Não queremos aqui afirmar que os poetas estariam dando voz ao discurso feminino, como uma forma de representatividade de gênero, um princípio de movimento feminista antigo, mas apenas apontamos para o fato de que a atividade da tecelagem, nesse contexto, serve aos propósitos de cada poeta e de cada gênero, poético.

28 . Conferir Martins (2016, p. 207).

Desse modo, é no mínimo curioso que Propércio tenha colocado a referência à tecelagem e a especificação da cor do fio nas mesmas elegias em que essas personagens desempenham o papel de poetas, ainda mais porque essa especificação remete a uma tradição significativa, à qual ele mesmo faz referência por meio de outros mecanismos na elegia 1.3, por exemplo.

Considerações Finais

Apresentamos aqui dois mecanismos de referência a textos épicos que decorrem da atividade da tecelagem em Propércio: o exemplo de Penélope, largamente conhecida por essa atividade, e o do detalhe da cor do fio que remete a diversas passagens épicas importantes para a compreensão da figura da *puella* elegíaca.

Como vimos, o trecho da elegia 1.3 remete pelo menos às *écfrases* de Apolônio de Rodes e Catulo, interligados não apenas pela especificação da cor do fio presente nos objetos em que se manifestam as *écfrases*, mas também por elementos identificados dentro dos textos, uma vez que Ariadne tem importância no épico de Apolônio de Rodes (lembramos que Hipsílipe, que dá o presente a Jasão é neta de Ariadne e Baco (MORI, 2008, p. 102), com cuja história termina a descrição do manto no epílio de Catulo), ao passo que Catulo é um modelo claro para Propércio, recuperável em vários momentos da elegia 1.3 (BREED, 2003; ROBINSON, 2013).

Quanto ao caso de Helena, pelos motivos assinalados no início deste texto, é difícil a identificação de alusões a textos Homéricos; mesmo assim, Helena é uma personagem constantemente explorada em Propércio²⁹, e é uma das personagens a quem Cíntia e a matéria elegíaca evocam mais remotamente, (BOUCHER, 1965, p. 249). Além disso, a atividade realizada por Cíntia e Aretusa, de certo modo, assemelha-se à atividade de Helena, uma vez que elas são apresentadas tecendo nos seus respectivos textos, ali ganham voz e tecem/narram, inserindo-se na poesia que versa sobre elas mesmas.

Reiteramos, assim, o que foi dito no início: as referências aos textos e personagens homéricas frequentam o texto properciano não apenas como meras formas de adorno, mas como elementos que contribuem de forma rica para a compreensão da elegia em que ocorrem.

29 . Helena figura em Propércio nas elegias 2.1.50, 2.3.32, 2.15.13-14, 2.32.31-32, 2.34.88, 3.8.31-34 e 3.14.19-20. Conferir Boucher (1965, p. 249-250).

Referências

ADAMS, J. N. Latin Words for 'Woman' and 'Wife'. *Glotta*, Vol. 50. Nº 3./4, 1972, p. 234-255.

BARTH, V. F. *O Canto I das Argonáuticas de Apolônio de Rodes: ensaios de interpretação, tradução poética e notas*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.

BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Properce: problèmes d'inspiration e d'art*. Paris : Boccard, 1965.

BOYANCÉ, Pierre. Properce. In: *L'influence grecque sur la poésie latine de Catule à Ovide*. 1956.

BREED, B. W. Portrait of a Lady: Propertius 1.3 and Ecphrasis. *The Classical Journal*, Vol. 99, No. 1 (Oct. - Nov., 2003), p. 35-56.

DALZELL, A. Homeric themes in Propertius. *Hermathena*. Vol. 129, 1980, p. 29-36.

EVANS, S. Odyssean Echoes in Propertius IV. 8. *Greece & Rome*, Vol. 18, Nº 1, 1971, p. 51-53.

FEDELI, Paolo. *Sexto Propertio: il Libro Primo delle Elegie*. Introduzione, testo critico e commento. Firenze: Leo S. Olschki, 1980.

_____. *Propertio. Elegie libro II*. Introduzione, testo e commento Paolo Fedeli. Cambridge: Francis Cairns, 2005.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Cia das Letras / Penguin, 2013.

MARTINS, P. Espelhamento Metapoético: Propércio 1.2 e 2.1, *Organon*, 31, 2016, p. 205-227.

MORI, A. *The politics of Apollonius Rhodius' Argonautica*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

OLIVA NETO, J. A. *O Livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Introdução, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PROPERZIO. *Elegie. Libro IV*. Introduzione di PAOLO FEDELI. Commento di Paolo FEDELI, Rosalba DIMUNDO, Irma CICCARELLI. Nordhausen: Traugott Bautz, 2015. ROBINSON, Matthew. Propertius 1.3: Sleep, surprise, and Catullus 64. BICS-56-1 – 2013, p. 89-115.

WIGGERS, N. Epic Themes in Propertius II.9. *Phoenix*, Vol. 30, N° 4, 1976, p. 367-374

A adivinhação onírica na *Pharsalia* de Lucano

Pauliane Targino da Silva Bruno (UECE/UFC)

Os sonhos são considerados como um contato direto do sonhador com o divino. Os romanos não viam tais manifestações como algo importante, embora tivessem amostras significativas da eficácia de tal processo divinatório¹. Na *Pharsalia*, acontecem três sonhos. O primeiro deles é o sonho de Pompeu com o fantasma de Júlia, sua primeira mulher. Depois que ele foge de Roma e deixa a esposa, Cornélia, e o filho, embarca num navio rumo à Grécia e, ao atravessar o Adriático, dorme e sonha com a ex-mulher (3.8- 9). No sonho, surge o fantasma de Júlia diante de Pompeu, que carrega um aspecto funesto e fornece indícios de maus presságios (3.9-11):

[...] diri tum plena horroris imago
visa caput maestum per hiantis Iulia terras
tollere et accenso furialis stare sepulchro:²

então um fantasma cheio de horror,
que parecia Júlia, ergueu sua cabeça triste por entre as fendas
da terra e como uma fúria estava de pé diante do sepulcro em chamas:³

E a imagem de Júlia reclama de ter sido expulsa dos Campos Elísios para ser levada aos lugares nefastos dos *inferos*, desde que a guerra começou; por isso ela aparece como um ser infernal. De imediato, percebemos uma inversão da ordem no mundo dos mortos, pois a alma da bem-aventurada Júlia foi expulsa dos Campos Elísios, para presenciar o resultado horrendo da guerra, nas regiões tenebrosas (3.12-19):

"Sedibus Elysiis campoque expulsa piorum
ad Stygias" inquit "tenebras manesque nocentis
post bellum civile trahor: vidi ipsa tenentis
Eumenidas quaterent quas vestris lampadas armis;
praeparat innumeras puppis Acherontis adusti
portitor; in multas laxantur Tartara poenas;
vix operi cunctae dextra properante sorores
sufficiunt, lassant rumpentis stamina Parcas.

1 . Alguns sonhos sobre a vida dos imperadores se realizaram, como o sonho de Calpúrnia, que anunciou a morte de César (KRAGELUND, 2001, p.56) e o sonho de Cícero, que previu o triunfo de Otaviano (Sue., Aug. 94).

2 . Os trechos latinos da *Pharsalia* apresentados nesse texto são os editados por Badali (LUCANO, 2006).

3 . Todas as traduções da *Pharsalia* apresentadas nesse texto são nossas.

Ela disse: “Expulsa dos Campos Elísios, morada dos justos, para as terríveis áreas estíguas e os manes culpados sou arrastada após (o início d) a guerra civil: eu mesma, vi as Eumênides erguendo as tochas que sacudiriam diante de suas armas; prepara as inúmeras embarcações o barqueiro do Aqueronte abrasado; o Tártaro se abre para muitos castigos; apenas aumentam os trabalhos das irmãs, juntas, com a mão apressada, as Parcas fatigam de tanto cortar os fios.

A inversão dessa ordem pode ser uma conclusão apresentada por Lucano ao colocar Júlia como o estopim da guerra, pois com sua morte os laços familiares entre César e Pompeu, que sustentavam o poder de Roma, foram quebrados, conforme afirma no próêmio (1.111-120):

nam pignora iuncti
sanguinis et diro ferales omine taedas
abstulit ad manes Parcarum Iulia saeva
intercepta manu. Quod si tibi fata dedissent
maiores in luce moras, tu sola furem
inde virum poterat atque hinc retinere parentem
armatasque manus excusso iungere ferro,
ut generos soceris mediae iunxere Sabinae.
Morte tua discussa fides bellumque movere
permissum ducibus.

Pois os sinais das uniões sanguíneas e as tristes núpcias, aos manes Júlia conduziu, em presságio ruim, arrebatada pela mão cruel das Parcas; pois se a ti o destino concedesse mais tempo de vida, tu, sozinha, podias conter de um lado o marido enfurecido, de outro o pai e as mãos armadas, já desarmadas, juntarias, como as Sabinas que entre eles uniram genro e sogro. Com a tua morte rompeu-se a lealdade permitindo aos chefes promover a guerra.

Além disso, Júlia apresenta os lugares terríveis do mundo dos mortos – Tártaro, Estige e Aqueronte –, menciona divindades horrendas – Eumênides, Caronte (barqueiro), Parcas – e quanta destruição presencia. A referência a esses lugares evoca as partes mais sombrias do mundo dos mortos, principalmente o Tártaro, pois lá habitam as almas criminosas que sofrem castigos eternos. E também, ao expor esses seres divinos, chama a atenção para a questão da guerra: as Eumênides fazem referência à luta fratricida e as mortes de laços consanguíneos a serem vingados; Caronte prepara inúmeras embarcações para transportar os mortos em combate, pois são muitos; e as Parcas estão cansadas de tantas mortes na guerra, elas trabalham em demasia cortando os fios das vidas perdidas durante as batalhas.

Após a imagem funesta do mundo dos mortos, Júlia volta o seu discurso para a nova esposa de Pompeu e a acusa de ser causadora dos infortúnios da vida dele; e ainda lembra o quanto o Magno triunfou ao seu lado, lamentando o novo casamento dele com Cornélia (3.20-27):

Coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos:
fortuna est mutata toris semperque potentis
detrahere in cladem fato damnata maritos
innupsit tepido paelex Cornelia busto.
Haereat illa tuis per bella, per aequora signis,

dum non securos liceat mihi rumpere somnos
et nullum vestro vacuum sit tempus amori,
sed teneat Caesarque dies et Iulia noctes.

Enquanto fui tua esposa, Magno, conduziste gloriosos triunfos
tua sorte foi alterada por causa do novo leito;
condenada pelo destino a arrastar para ruína os maridos poderosos,
a concubina Cornélia se casou (contigo), estando a (minha) pira morna.
Que ela se prenda as tuas ordens por guerras e por mares,
contanto que seja permitido a mim interromper os teus sonos intranquilos
e que para vosso amor não haja tempo livre,
mas César ocupe teus dias e Júlia tuas noites.

Em seguida Júlia afirma que nem mesmo as águas do Letes a fizeram esquecer o marido, portanto estará sempre ao lado dele durante o período da guerra. Por fim prenuncia a morte de Pompeu, o momento do reencontro amoroso dos dois (3.28-34):

Me non Lethaeae, coniunx, oblivia ripae
inmemorem fecere tui regesque silentum
permisere sequi. Veniam te bella gerente
in medias acies: numquam tibi, Magne, per umbras
perque meos manes genero non esse licebit.
Abscidis frustra ferro tua pignora: bellum
te faciet civile meum".

A mim, ó esposo, o olvido das margens do Letes,
não me tornaram esquecida de ti e os reis das sombras
me permitiram te seguir. Irei quando estiveres em guerra,
ao meio do combate: nunca, Magno, pelas minhas sombras
e pelos meus manes, te será permitido não ser o genero.
Em vão tu cortas os laços com o ferro: a guerra
civil te tornará meu".

Terminado o relato de Júlia, a alma se esvai, configurando-se as características típicas de um sonho épico externo tradicional, no qual a sombra aparece, estabelece contato com o vivo e, ao terminar, desaparece (BOUQUET, 2001, p. 81)⁴. Além disso, Lucano anuncia que os deuses e os manes não estão do lado de Pompeu e o coloca como ciente dos males vindouros (3.34-37):

Sic fata refugit
umbra per amplexus trepidi dilapsa mariti.
Ille, dei quamvis cladem manesque minentur,
maior in arma ruit certa cum mente malorum

Assim tendo dito, esvaiu-se
a sombra, desaparecendo no abraço do marido assustado.
Ele, ainda que os deuses e os manes o ameacem com a ruína,
mais ativo, com a mente certa dos males, lança-se para as armas

Contudo esses indícios não são suficientes para que o general considere a mensagem dita por Júlia durante o sonho como profética, pois ele questiona a veracidade da manifestação onírica e conclui com uma sentença de teor epicurista (3.38-40):

4 . Au premier abord la structure du songe est celle du rêve externe traditionnelle: endormissement de Pompée (v. 8-9), apparition de l'ombre (v. 9-11), discours de celle-ci (v. 12-34) suivi de sa disparition et du réveil du dormeur (v. 34-40) qui essaie en vain de la saisir (v. 35).

et "Quid" ait "vani terremur imagine visus?
Aut nihil est sensus animis a morte relictum
aut mors ipsa nihil".

e disse "Por que sou aterrorizado pelo fantasma de uma visão vazia?
Ou nenhuma sensação às almas é deixada pela morte
ou a própria morte nada é".

No questionamento, observa-se ainda a presença do adjetivo *vani* (3.38); e também se verifica o termo latino *sensus* (3.39), palavra que faz referência direta à teoria das sensações apresentada no livro 4 do *De rerum natura* de Lucrecio.

Ainda assim, Pompeu não se impressionou com o sonho e volta para a guerra. Segundo as crenças romanas, ele, como um homem poderoso, estava fadado a ser surpreendido por presságios e também podia ser considerado adivinho. E, conforme se verifica no *De divinatione* (1.89), o adivinhar era também atributo de um rei:

Omnino apud veteres, qui rerum potiebantur iidem auguria tenebant; ut enim sapere sic divinare regale ducebant⁵.

Em geral, entre os antigos, os que exerciam o poder, também tinham os presságios; pois assim como o saber, consideravam o adivinhar atributos de um rei⁶.

Embora os romanos acreditassem no poder de premonição dos poderosos, eles praticavam principalmente os auspícios, considerada a forma divinatória mais aceita em Roma, como comenta Gratti (2009, p. 22):

Mas o método divinatório mais utilizado e mais importante no mundo romano é o auspício. Os auspícios são presságios que se vêem. São extremamente importantes no mundo romano porque regem tanto a conduta individual como o desenrolar normal da vida do Estado. Este é um aspecto original da religião e da adivinhação romana. Nenhuma iniciativa política ou militar era tomada sem antes consultar a vontade divina através dos auspícios.

Talvez por isso Pompeu tenha recorrido a uma sentença de teor epicurista, pois as manifestações oníricas não eram bem vistas pelos romanos por não preservarem os interesses do Estado (GRATTI, 2009, p. 21); ou talvez não tenha concedido crédito a seu sonho com Júlia por não conceber a existência de fantasmas.

Porém ao longo dos versos, percebe-se por meio de alguns indícios que o sonho de Pompeu com Júlia tem um caráter premonitório e verdadeiro. No início do sonho, quando o fantasma de Júlia aparece, Lucano usa os termos *imago visa* (3.9-10); e, no momento em que Pompeu se questiona acerca dos sonhos, verifica-se a mesma composição, *imagine visus* (3.38). O sonho com a ex-esposa começa e termina com os mesmos termos mostrando que *visa* e *visus*, acompanhados de *imago* ou *imagine*, mostram que Pompeu parece ter visto uma imagem, ou uma aparência, ou um fantasma, algo que não é o real, e sim uma representação do real, portanto de natureza onírica. Com isso, pode-se concluir que Pompeu teve um sonho com o fantasma de

5 . Todas os trechos em latim do *De divinatione* presentes nesse texto são da edição de Julio Pimentel Álvarez. (CICERÓN, 1988).

6 . As traduções do *De divinatione* presentes nesse texto são de Gratti (2009).

Júlia. Entretanto, tal sonho é classificado como externo por Bouquet (2001, p. 86), pois tem-se no poema a presença de um fantasma, que revela uma mensagem, também tem um caráter psicológico por refletir as aflições de Pompeu: "Pois, bem mais que um sonho externo, trata-se de uma projeção psicológica dos tormentos que assolam a alma de Pompeu, no momento em que ele deixa a Itália"⁷.

Contudo as palavras da ex-esposa apresentam um caráter profético, confirmado através de termos encontrados em seu relato. Ao terminar a fala dela, o narrador menciona o seguinte: *sic fata* (1.34). O verbo *fari* utilizado por Lucano insinua que o fantasma de Júlia proferiu palavras de valor profético. No entanto, a confirmação das palavras proféticas de Júlia só acontecerá mais adiante no poema.

Além de o fantasma de Júlia espalhar destruição e catástrofe na guerra, tal qual uma Fúria, a premonição mais relevante é acerca da morte de Pompeu provocada pela guerra civil. Tal profecia se concretizará no livro 8, com o assassinato do general.

Antes de morrer, Pompeu tem um outro sonho, que o faz lembrar de um triunfo do passado⁸. Tal sonho acontece antes do confronto decisivo para a batalha e logo após a natureza aparecer como contrária aos acontecimentos iminentes (7.1-6):

Segnior Oceano quam lex aeterna vocabat
luctificus Titan numquam magis aethera contra
egit equos cursumque polo rapiente retorsit
defectusque pati voluit raptaeque labores
lucis et attraxit nubes, non pabula flammis,
sed ne Thessalico purus luceret in orbe.

Nunca mais lento, Titã, do que a lei eterna comandava,
nunca mais funesta contra o céu ergueu do oceano seus cavalos
e curvou seu curso pelo arrasto do polo e
nuca quis sofrer eclipses e as dores da luz roubada,
e atraiu as nuvens, não como alimento para as suas chamas,
mas para que na terra tessálica luminoso não brilhasse.

Em seguida, Lucano ressalta que algo diferente de toda a inconformidade da natureza vai acontecer; porém inicia o relato do sonho com *at*, marcando a posição contrária, pois essa manifestação onírica será o último momento de felicidade para Pompeu. Além disso, apresenta esse sonho como uma *vana imagine*, como se pode verificar (7.7-8):

At nox felicis Magno pars ultima vitae
sollicitos vana decepit imagine somnos.

Mas a noite, o último momento da vida feliz para Magno,
enganou os agitados sonhos com uma imagem vazia.

Logo Pompeu se vê dentro do teatro pompeiano ovacionado pelo povo romano. Há uma grande descrição de como se apresenta a comemoração do triunfo, o comportamento do povo, a decoração do teatro, também a

7 . Donc, bien plus que d'un songe externe, il s'agit d'une projection psychologique des tourments qui assaillent l'âme de Pompée au moment où il quitte l'Italie.

8 . Esse mesmo sonho é encontrado em outros autores, como afirma Bouquet (2001, p. 87): "L' épisode n'est pas inventé par Lucain, mais on le retrouve chez Appien (Bell. Ciu. 2, 69), Plutarque (Vit. Caes. 42; Vit. Pomp. 68); Florus (4, 2, 45), et sans doute remonte-t-il à Tite-Live)".

vestimenta e a sensação de bem-estar e glória de Pompeu. Depois disso, verifica-se uma reflexão sobre a condição de Pompeu e o sonho apresentado (7.19-24):

[...] seu fine bonorum
 anxia venturis ad tempora laeta refugit,
 sive per ambages solitas contraria visis
 vaticinata quies magni tulit omina planctus,
 seu vetito patrias ultra tibi cernere sedes
 sic Romam Fortuna dedit.

[...] se ao fim da bem-aventurança
 angustiado pelo futuro refugiou-se nos tempos felizes,
 ou se o repouso, vaticinando com habituais enigmas o contrário
 das visões trouxe grandes presságios de enorme dor,
 ou se a ti, proibido de ver novamente as moradas pátrias,
 Roma assim a Fortuna concedeu.

A inclusão das conjunções condicionais (*seu, sive*) revela uma oposição entre o que foi visto no sonho e a realidade de Magno como *tempora laeta* e *anxia venturis*, respectivamente. Essa reflexão também evoca a vertente de que os sonhos são ambíguos e enigmáticos (*per ambages solitas*), e assim, pode-se dizer, que ele teria tido um sonho ruim para que o contrário acontecesse. E ao continuar mostrando esse momento como uma última oportunidade de Pompeu ver Roma, contrapõe-se à realidade de ele não poder estar lá. Ainda sobre esses versos, Bouquet (2001, p. 89) estabelece uma síntese da questão apresentada pelo sonho:

Lucano toma então a palavra para comentar seus sonhos que ele acaba de relatar, como um historiador que se interroga sobre a significação de um fato que ele considera como autêntico. Ele dá três explicações possíveis; a primeira e a mais natural que tinha já sido esboçada no verso 8; durante seu sono o pensamento de Pompeu é desviado de suas angústias para se refugiar em seu passado honrado (v. 19-20); a segunda fez do sonho de Pompeu um sonho alegórico de simbolismo inverso; o caráter feliz das visões oníricas teria anunciado as desgraças futuras (v. 21-22); a terceira é mais original: através do sonho o destino teria permitido a Pompeu encontrar uma última vez a cidade de Roma, que não lhe era permitido rever (v. 23-24)⁹.

Depois da oposição entre sonho e realidade, Lucano põe em cena Roma chorando a morte de Pompeu, caso ele tivesse morrido em sua pátria, podendo receber todas as honras fúnebres e os lamentos do povo (7.33-44).

Ainda no mesmo livro, ocorre o terceiro sonho. Os soldados de César invadem os acampamentos do inimigo e são assolados por um pesadelo. Mas, por estarem saqueando esse local e por combaterem nessa batalha, Lucano os coloca como indignos de deitarem-se naqueles leitos (7.760-763):

Capit inopia plebes
 caespite patricio somnos stratumque cubile
 regibus infandus miles premit inque parentum
 inque toris fratrum posuerunt membra nocentes.

9 . Lucain prend alors la parole pour commenter leur songe qu' il vient de relater, en historien qui s'interroge sur la signification d'un fait qu'il considère comme authentique. Il en donne trois explications possibles; la première et la plus naturelle avait déjà été esquissée au vers 8: pendant son sommeil la pensée de Pompée s'est détournée de ses angoisses pour se réfugier dans le passé heureux (v. 19-20); la seconde fait du songe de Pompée un songe allégorique au symbolisme inversé; le caractère heureux des visions oniriques auraient annoncé les malheurs à venir (v. 21-22); la troisième est plus originale: par le biais du songe le destin aurait permis à Pompée de retrouver une dernière fois la ville de Rome qu' il ne lui était pas permis de revoir (v. 23-24).

O ímpio povo cai
em sono na tenda preparada para um patrício e no quarto
dos reis o cruel soldado se deita e tanto no leito dos pais
e dos irmãos assassinos repousam os membros.

O povo classificado como *inpia plebes* e o soldado como *infandus* reforçam a crueldade da batalha, concebida como luta fratricida. Ao dormir, revivem os combates durante o sonho, não obtendo descanso nem nesse momento (7.764-765):

Quos agitat vaesana quies somnique furentes
Thessalicam miseris versant in pectore pugnam:

O inquieto sono os agita e os sonhos delirantes
revolvem no peito dos desgraçados a luta tessálica

O pesadelo se revela como uma punição para os soldados, que guerreiam contra seus parentes e sobrecarregam a guerra com essa imagem terrível. A aparição de um fantasma polui mais ainda o ambiente do sonho, representado num vocabulário pesado (*terroris imago*). Além disso, há uma sequência de termos que evocam as manifestações oníricas (7.772-776):

umbra perempti
civis adest, sua quemque premit terroris imago:
ille senum voltus, iuvenum videt ille figuras,
hunc agitant totis fraterna cadavera somnis,
pectore in hoc pater est, omnes in Caesare manes.

O fantasma
de um cidadão assassinado está presente, a sua imagem de terror oprime cada um:
um vê o rosto dos velhos, outro a aparência dos jovens,
a um perturba o cadáver do irmão em todos os sonhos
a outro tem o pai no coração; e em César estão todos os espíritos.

Como se verifica, encontra-se em *totis somnis* muitas referências a representações de visibilidade dos seres – *umbra, imago, voltus, figuras, manes* –, caracterizando a natureza onírica da matéria presente nesses versos. Tal representação elucida o caráter nefasto do sonho em que os soldados viram as diversas formas de aparição de um morto, inclusive concretamente (*cadavera*).

Assim como em versos anteriores desse sonho, aparece a referência ao caráter fratricida da batalha, só que agora através da imagem mítica, quando as Eumênides surgem, embora não seja perceptível aos criminosos Orestes, Penteu e Agave, personagens míticos que mataram pessoas das suas respectivas famílias (7.777-780):

Haud alios nondum Scythica purgatus in ara
Eumenidum vidit voltus Pelopeus Orestes,
nec magis attonitos animi sensere tumultus,
cum fureret, Pentheus, aut cum desisset, Agave:

Nem outros rostos das Eumênides o pelópida
Orestes viu, ainda não purgado nos altares escínicos,
nem perturbações maiores de espírito sentiram Penteu
quando se enfurecia, ou Agave, tendo-se recobrado;

Logo após essa cena de evocação dos crimes de sangue, a visão premonitória da morte de César é apresentada, como punição pelo combate entre romanos (7.781-783):

hunc omnes gladii, quos aut Pharsalia vidit
aut ultrix visura dies stringente senatu,
illa nocte premunt, hunc infera monstra flagellant;

A ele, todas as espadas, que a Farsália viu
e todas as que o dia da vingança há de ver empunhadas pelo senado,
naquela noite oprimem, a ele os monstros infernais flagelam;

O pesadelo se encerra com a questão: por que os soldados tiveram tais visões infernais, já que Pompeu ainda está vivo (7.784). Essa reflexão denuncia a atmosfera nefasta da guerra, que ainda não terminou, embora tais visões apontem para o seu fim. No entanto, em breve a disputa será interrompida por causa do assassinio de Pompeu, por isso pode-se dizer que esse sonho ecoa a morte vindoura do Magno.

Considerações finais sobre os sonhos

Em alguns pontos, verificam-se elos entre dois sonhos, principalmente entre o sonho de Pompeu com Júlia e o pesadelo. Também se observa que os três sonhos estão ligados por alguns temas: o sonho em contraposição com o real e a morte de Pompeu. Além disso, esses sonhos apresentam um vocabulário bem parecido e oriundo da manifestação onírica, validando a relevância de cada um ao longo do poema.

No sonho de Pompeu com Júlia, a luta fratricida é evocada a partir da visão dela do mundo dos mortos, reforçada pela presença das Eumênides (3.15); além disso, ela ainda se considera esposa do Magno, mostrando que o combate era entre genro e sogro. Já, no pesadelo dos soldados de César, verifica-se a presença da luta fratricida nos primeiros versos, quando eles dormem nas tendas dos inimigos e quando aparecem as Eumênides e os criminosos Orestes, Penteu e Agave. Outro ponto semelhante entre esses sonhos é a imagem dos fantasmas: Júlia, *horroris imago*; o fantasma de um cidadão, *terroris imago*; os dois com aparência horrenda, imagem em conformidade com uma sombra oriunda do mundo dos mortos. Também se pode comparar os dois sonhos tidos por Pompeu, pois tais sonhos são tratados como vazios, *visus vani* e *imagine vana*. No primeiro, a visão tida é vazia porque Pompeu desconsidera a aparição onírica de Júlia. No segundo, a imagem do sonho é vazia porque essa manifestação é enganadora.

Os três sonhos na *Pharsalia* estabelecem um questionamento entre a realidade e o que foi sonhado. No sonho de Pompeu com Júlia, apesar de essa manifestação compor os quesitos essenciais para a aparição de um morto, ao final ele não acredita no que vivenciou (como já foi mostrado), estabelecendo assim um confronto entre a sua realidade (na qual desconsidera o sonho e segue para a batalha) e o sonho (que profetiza a sua morte). Já no sonho de Pompeu com os seus triunfos passados, logo, no início, há o anúncio de que ele foi enganado (*decepit*) por uma *imagine vana*. Mais adiante, verifica-se uma reflexão que marca bem esse conflito entre o real e o onírico, pois, ao estar angustiado por causa da guerra, refugiou-se em momentos felizes,

desejou que o sonho tido não fosse ambíguo, porque ao sonhar que estava em Roma e sendo aplaudido pelo povo (bons acontecimentos) queria que a sua realidade fosse essa do sonho e não o inverso. Desse modo, a realidade de Pompeu – a guerra, sonho triunfante e não estar em Roma – se confronta com o que foi sonhado – momentos oníricos felizes, profecia de maus presságios e estar em Roma. E, no pesadelo dos soldados de César, nos últimos versos, quando surge o questionamento acerca da visão tida anteriormente do mundo dos mortos, apresenta-se o confronto entre a realidade e o sonho, pois tais visões não seriam oportunas já que Pompeu está vivo: a realidade aqui se revela no fato de Magno ainda viver; e o sonho se mostra ao serem citados o Estige, o Tártaro e os manes, referindo-se à punição futura após o assassinio de Pompeu por causa da mudança da realidade, principalmente para César, pois versos antes é evocada sua morte.

E o último ponto que une os três sonhos é o presságio da morte de Pompeu. No primeiro, Júlia prenuncia a morte do (ex)marido no final da sua fala, quando diz que a guerra civil o fará dela. Já no segundo, de início, sabe-se que o sonho é enganador. E depois, quando é apresentado o confronto entre a realidade e o sonho (citado no parágrafo seguinte), verifica-se que a mensagem onírica é oposta ao que vai acontecer, como é indicado nos versos seguintes, em que Lucano mostra como seria o funeral de Magno se tivesse morrido em sua pátria (7.33-44). E no terceiro, no final do sonho, quando há o questionamento sobre tal pesadelo, embora se registre que Pompeu ainda está vivo, de fato a manifestação onírica nefasta prenuncia os castigos oriundos da morte dele e além disso espalha uma atmosfera pesada, ecoando a punição pelo assassinio de Magno.

A morte de Pompeu perpassa os sonhos e é confirmada no livro 8. Mas, antes desse fato, encontram-se alguns indícios de que os sonhos, com seu caráter premonitório, evocam e anunciam sua morte. Ainda no livro 7, entre os dois sonhos, verificam-se indicações diretas à morte do Magno, como: após o discurso de Cícero acerca da batalha, o general sentiu os deuses e os fados contrários a ele (7.85-86); mais adiante, a Fortuna não se absteve de enviar sinais desfavoráveis a Pompeu (a natureza se move contrariamente, o sacrifício de um touro em oferenda aos deuses, as palavras de um áugure) (7.150-213); a natureza é favorável a César (7.296-302) e lhe fornece bons presságios (7.331-333); ocorre a morte de Domício, um dos líderes das tropas de Magno (7.599-602); e o general nega seu próprio destino (7.646-653).

Já no livro 8, os indícios de que a morte de Pompeu foi pressagiada pelos sonhos ainda acontecem como quando Pompeu visita Cornélia em Lesbos, após ter abandonado o campo de batalha, e ela diz que renuncia a Pompeu em favor da vitória dele na guerra e acusa o fantasma de Júlia de perseguição ao casamento deles e de espalhar a destruição, ligando assim o sonho de Pompeu com Júlia à morte dele (8.102-105); antes de ser assassinado, quando chegam aos litorais do Egito, os companheiros dele pressentem a sua morte (8.570-571):

Damnatum leto traherent ad litora Magnum,
non ulli comitum sceleris praesagia derant.

Condenado à morte tinham arrastado Magno para o litoral,
cada um dos seus companheiros pressentiram o crime.

E antes de morrer, o próprio Pompeu tem consciência do seu fim, e, no poema, fica claro que a morte dele é uma faceta do destino (8.575-576):

Sed cedit fatis classemque relinquere iussus
obsequitur, letumque iuuat praeferre timori.

Mas Pompeu cedeu ao destino e obedeceu quando pediram para sair de seu barco, e ele prefere a morte ao medo.

O termo *fatís* (8.575) revela uma ligação com a profecia feita pelo fantasma de Júlia no livro 3, pois esse tem a mesma origem do verbo *fata* utilizado pelo narrador ao mostrar o caráter profético das palavras dela. E, assim, conforme foi previsto nos sonhos mencionados, Pompeu cumpre o seu destino e vai ao encontro da sua morte.

Referências

BOUQUET, Jean. *Le songe dans l'épopée latine d'Ennius à Claudien*. Bruxelles: Latomus, 2001.

CICERÓN, Marco Tulio. *De la adivinación*. Introd., trad. e notas de Julio Pimentel Álvarez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

GRATTI, Beatris Ribeiro. *Sobre a adivinhação, de Marco Túlio Cícero*. 2009. 234f. Dissertação de mestrado - Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

KRAGELUND, Patrick. *Dreams, religion and politics in republican Rome*. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 50, H. 1 (1st Qtr., 2001), p. 53-95.

LUCANO, Marco Anneo. *La guerra civile*. A cura di Renato Badalì. Torino: UTET, 2006.

SUETÔNIO. *A vida dos doze césores*. Trad. de Sady-Garibaldi. São Paulo: Ediouro, 2002.

Outlines for the problem of moral intellectualism in Cleanthes de Assos

Danilo Costa Nunes Andrade Leite (USP)

Introduction¹

This chapter will discuss the status of moral intellectualism for Cleanthes of Assos, the second leader of Ancient Stoicism. At first sight his theory of virtues based on the concept of *τόνος* (tension) differs from Zeno's. Before moving on, it is worth clarifying a little about his relationship with the Socratic heritage, especially with the Cynic Socratism.

The accounts of his philosophical life, maxims, anecdotes, and actions are part of the tradition ancient historiography, which ultimately relate the school to Socratism. To do so the philosopher is associated with Cynicism directly or indirectly. Although the birth of Cynicism itself is debatable, certainly, Zeno, Cleanthes and other Stoics of the first and second generations approve of certain Cynic dogmas. Zeno was a disciple of the cynic Crates²; Cleanthes himself would have been his disciple³; Aristo philosophizes in a place considered the birthplace of Cynicism, the Cynosarges, a gymnasium used by illegitimate Athenian-born, dedicated to Heracles⁴. It is not by chance that cynicism is seen as a shortcut to virtue⁵ by some of the Porch⁶.

1 . The present study was presented in a broader version at the II Week of Classical Studies in Amazonas, in the original text the influence of cynicism on Cleanthes in general was addressed. The names of ancient authors and works are abbreviated according to the *Oxford Latin Dictionary* and the *Greek-English Lexikon* by Liddell and Scott; except for the edition of Dorandi by Diogenes Laertius, 2013 [DL], all the old texts cited correspond to the editions of *Thesaurus Linguae Graecae*, which are referred to in the final section. All translations and italics are ours, unless expressly stated otherwise.

2 . DL 7.2 (= SVF 1.2).

3 . Suid. 'Κλεάνθης'.

4 . DL 7.160-161 (= SVF 1.333); on the importance of the gym for cynicism, DL 6.13-15 (= SSR 5.A22) and Suid. 'Ἀντισθένης' (= SSR 5.A23).

5 . The word 'virtue' always translates the Greek 'ἀρετή', as well as 'addiction' always translates 'κακία'.

6 . DL 6.104, 7.121.

Much of Cleanthean fragments and testimonia coincided with doctrines and practices of Antisthenes, Diogenes, and Crates⁷, to the point that Hesychius considers him a disciple exclusively of Crates⁸.

Such affiliation is further suggested in precise aspects of his thinking. Our purpose is to show how his theory of virtues, at least in part, inherits a polemic among Socratics on whether virtue is strictly knowledge⁹. Such an intellectualist thesis defended by Socrates in Plato's early dialogues has consequences in all fields, especially in moral psychology and theory of action. Aristotle summarizes Socratic intellectualism as follows, embedding his own critique:

(Socrates) made virtues sciences; it is impossible, however, for this to be so. The sciences all occur with reason, and reason is within the intelligent portion of the soul, so the virtues all arise according to it, in the rational portion of the soul, it happens that in making the virtues sciences he destroys the irrational part of the soul, doing so he also destroys both emotion and character. (MM 1.1.7, 1182a20-26)

According to the most radical version of this thesis, no one performs an evil act voluntarily¹⁰, that is, bad actions are the result of ignorance, comparable to errors of judgment about goods to be pursued. On the other hand, reason and knowledge are sufficient for effective motivation. Thus, both self-control (ἐγκράτεια) and the failure of self-control (ἀκρασία) are irrelevant phenomena for such radical moral psychology: if one knows what is the good, virtuous action follows, everything else is ignorance.

According to Goulet-Cazé¹¹, the emerging ideas of education in general, and specifically of training for virtue, in the 5th century BCE are dependent on a debate on how παιδεία articulates nature (φύσις), instruction (μάθησις) and practice (ἄσκησις¹²). Both the sophists and Socrates offer their answers to this question.

Within Socratism, not everyone accepts the extreme version of intellectualism described earlier. Antisthenes and Xenophon present their positions on what is the Socratic legacy. Xenophon dedicated many works to the memory and teachings of Socrates: "Memorabilia", "Banquet", "Apology of Socrates", "Economic". These writings, especially the first, contain testimonies on Socratic intellectualism: "and if they detain the knowledge of the beautiful and the good, they do not choose deliberately anything else and if they do not know them they are not able to practice them, and yet, even if they try, they will fail¹³". This tendency is mitigated

7 . On the approach to the Cleanthean and Cynic philosophical way of life, see Leite, 2019.

8 . Fragmenta, 7.583-605. Another ancient testimony explicitly calls him Cynic: "Κλεάνθης εἷς ἦν καὶ αὐτὸς τῶν Κυνικῶν φιλοσόφων" (Pseudo-Nonnus. Scholia mythologica, Oratio 4, historia 35).

9 . Pl. Prot. 357a-e

10 . Pl. Apol. 26a, Hipp.ma. 296c, Prot. 345d-e, 357d-358d, Gorg.488a, 509e, Men.78a. The knowledge of the self, recommended by Socrates, would consequently turn to the care of the soul, effectively what the subject is (Pl. Alc. I 130a-132c, Apol. 29d-30b). It is not too much to remember that not all of Socrates' disciples are intellectualists in this radical sense, nor is it necessary to remember that Plato himself presents more than one version of Socratic moral thought.

11 . 2001, p.93-114.

12 . As Goulet-Cazé (2001, p.11, n.2) notes, it is necessary to keep in mind that the Greek term covers training and practice, the *training* to develop a competence, to obtain a certain capacity, and the *practice* of a certain existing competence or capacity. There is no word in English to capture both senses and to avoid the Christianizing echo of 'asceticism', it was preferred to turn to 'practice'.

13 . "καὶ οὐτ' ἂν τοὺς ταῦτα εἰδότας ἄλλο ἀντὶ τούτων οὐδὲν προελέσθαι οὔτε τοὺς μὴ ἐπισταμένους δύνασθαι πράττειν, ἀλλὰ καὶ ἐὰν ἐγχειρῶσιν, ἀμαρτάνειν ." (Mem 3.9.4-5.); in Mem.4.6.6, in which the righteous man is defined as one who knows everything that is prescribed to human beings ("τοὺς εἰδότας τὰ περὶ ἀνθρώπους νόμιμα "); see also Mem.4.6.1 and 4.6.7.

in other passages, nevertheless, where the notion of training and exercise is combined with the transmission of doctrine to strengthen the virtuous character: "I believe, however, that all nature through instruction and exercise increases its courage¹⁴".

Xenophontean Socratism admits both the bodily exercise and knowledge at the same level. There is a moralizing psychophysical exercise aimed at here, self-control, the practice of self-observation and restraining impulses¹⁵. The self-control that is recommended here goes beyond the intellectual field:

It seemed to me that (Socrates) said such things to urge his associates to practice self-control their appetite for food and drink and intercourse, and sleep and cold and heat and suffering. (Mem. 2.1.1)

And it poses itself as a condition of possibility for the other virtues:

only those who have self-control (*egkratési*) can see among the most important things (*tà krátista*), with words and works classifying them in their genres and choosing the good ones and abstaining from the bad ones¹⁶ (Mem. 4.5.11)

In the context of Xenophon's work, therefore, self-control, a force of restraint and mastery over psychophysical demands, does not contradict the acquisition of knowledge. Rather, it serves as a foundation for the second¹⁷. The case of Antisthenes has interesting parallels, however. There are strong traits of his intellectualism: virtue can be taught, and is not susceptible to be lost once acquired¹⁸. Wisdom is inexpugnable protection of the soul¹⁹:

An infallible wall is prudence (wisdom) because it is neither eroded nor can it be betrayed by someone from within. You must prepare the walls inside your own impregnable reasoning. (DL 6.13)

His thesis that the virtue of men and women is the same seems to corroborate²⁰ the idea that social origin or gender does not matter, what matters is to seek moral excellency. Only the virtuous are "well-born"²¹, and those who are not dedicated to moral excellence are comparable to the insanes²². A kind of negative knowledge is the most necessary to arrive at wisdom: "what suppresses the fact of unlearning" ("τὸ περιαιρεῖν ... τὸ ἀπομανθάνειν "²³). His ethics, however, still has a positive aspect, since the acquisition of virtue depends on a knowledge of good and evil²⁴. The excessive use of instruction should not, however, divert from the focus, the

14 . "νομίζω μέντοι πᾶσαν φύσιν μαθήσει καὶ μελέτῃ πρὸς ἀνδρείαν αὐξεσθαι" (Mem.3.9.1-3)

15 . Avoid talking about admitting irrational parts of the soul, because it does not seem to be the only way to resolve where appetites and emotions are based in the case of Socrates. It is likely, however, that the reconsideration of the problem of lack of self-control led Plato to modify the theory exposed in the dialogues of the next stage of his intellectual production.

16 . "τοῖς ἐγκρατέσι μόνοις ἔξεστι σκοπεῖν τὰ κράτιστα τῶν πραγμάτων, καὶ λόγῳ καὶ ἔργῳ διαλέγοντας κατὰ γένη τὰ μὲν ἀγαθὰ προαιρεῖσθαι, τῶν δὲ κακῶν ἀπέχεσθαι."

17 . Guthrie, vol.3, p.456.

18 . See DL 6.10 (= Caizzi fr. 69) and Epict.Diss. 1.17.10 (= Caizzi fr.38), about starting education by studying names.

19 . See also Caizzi fr.71 (= DL 6.12) and fr. 90.

20 . DL 6.12 (= Caizzi fr.72).

21 . DL 6.11 (= Caizzi fr.69).

22 . Caizzi fr.65.

23 . DL 6.7 (= Caizzi fr. 174); See Goulet-Cazé, 2001, p. 144-146.

24 . Caizzi fr.73.

realization of virtue in actions: "virtue is relative to action (*érgōn*), it does not need either wide speeches or lessons²⁵".

To guarantee the effectiveness of virtue Antisthenes makes the notion of *ισχύς* (force) intervene, without elucidating what is its role as a concept: "virtue is sufficient in itself for happiness, lacking nothing except a Socratic force²⁶". The works of Antisthenes called "Heracles the greater or on the force" and "Heracles or on prudence or force" probably deal with an allegorical interpretation of the myth, used to symbolize the ethical notion of force and principle of the will, the psychic and corporeal capacity to face toils and persevere in virtue²⁷. Antisthenes valued toil as a good, as well as Cleanthes²⁸. He also rejects pleasure (DL 6 .101²⁹). In another fragment, collected by Stobaeus, he establishes a training curriculum for the good man, the practice of bodily exercises and concerning the soul, the practice of reasonings³⁰. It is certainly a type of intellectualism mitigated by the presence of an element whose cognitive nature is not well defined. It might be understood as the insertion of the Socratic way of life as a normative model, as the Antisthenean Socratism has a double layer then, adding to the intellectualist thesis the philosophical way of life.

The following text is divided into two parts: first, the sketch of a Cleanthean theory of virtues is presented in the context of Stoic orthodox theory, to verify variations and problems; second, it focuses on a careful analysis of the Cleanthean text to suggest ways to reconstruct its theory of self-control in harmony with orthodox stoicism.

1. Sketch of a Cleanthean theory of virtues

Regarding ethics, Cleanthes shared intellectualist theses with the Platonic Socrates and with the cynics, especially Antisthenes:

Chrysippus says, in the first book of his "On the end", that virtue is can be taught, Cleanthes also and Posidonius in their "Protreptics" and Hecato. It is evident that it may be taught by the fact that bad men become good (DL 7.91³¹)

And indeed, Chrysippus said virtue was something that can be lost, while Cleanthes said it could not to be lost, the one saying it could be lost because of drunkenness and depression, the other, that it could not to be lost because of the steadiness of cognitions (DL 7.127³²)

It is necessary to take into account the tendency of the testimonies to correct and adapt the history of Cynicism and Stoicism, to make them more compatible with each other. It is undeniable, however, that these fragments

25 . "τὴν τ' ἀρετὴν τῶν ἔργων εἶναι, μήτε λόγων πλείστον δεομένην μήτε μαθημάτων", DL 6.11 (=Caizzi fr. 70); See Caizzi fr. 14 and 86.

26 . "αὐτάρκη δὲ τὴν ἀρετὴν πρὸς εὐδαιμονίαν, μηδενὸς προσδεομένην ὅτι μὴ Σωκρατικῆς ἰσχύος." DL 6.11 (= Caizzi fr. 70).

27 . Goulet-Cazé, 2001, p. 145, n.24.

28 . DL 6.2 and 6.11 (= Caizzi frs. 19 and 95); DL 7,172 (= SVF 1.611b).

29 . "ὕφ' οὗ δὲ κακόν [ἡ ἡδονή], ὑπ' Ἀντισθένους" ("it is said by him, by Antisthenes, that pleasure is an evil" = SSR 5.A117). See Eus.PE.15.13.7.

30 . Caizzi fr. 64.

31 . "διδακτὴν τε εἶναι αὐτήν, λέγω δὲ τὴν ἀρετὴν, καὶ Χρυσίππος ἐν τῷ πρώτῳ Περὶ τέλους φησὶ καὶ Κλεάνθης καὶ Ποσειδώνιος ἐν τοῖς Προτρεπτικοῖς καὶ Ἐκάτων · ὅτι δὲ διδακτὴ ἔστι, ἐκ τοῦ δήλον γίνεσθαι ἀγαθοῦς ἐκ φαύλων" (= SVF 1.567).

32 . "καὶ μὴν τὴν ἀρετὴν Χρυσίππος μὲν ἀποβλητὴν, Κλεάνθης ἀναπόβλητον δὲ · ὁ μὲν ἀποβλητὴν διὰ μέθην καὶ μελαγχολίαν, ὁ δὲ ἀναπόβλητον διὰ βεβαίους καταλήψεις." (= SVF 1.568)

demonstrate his intellectualist tendency. As cynics and Aristo, moreover, Cleanthes does not admit anything of value between virtue (good) and vice (evil), everything else being indifferent³³. A strong conception of nature accompanies both physical and ethical theories, specifically the theory of the purpose of life.

Cleanthes, according to the catalog of works in DL 7.175³⁴, wrote a "Περὶ τέλους" ("On the end"). Knowledge of science and of doctrines is irreplaceable, although it can be helped by the use of the precepts³⁵. His insistence on not admitting the separation between nature in general and human in particular must be seen in this context of indivisibility of nature:

virtue is the same as living according to the experience of things that happen by nature, as Chrysippus says in the first book of his "On the ends" because our natures are part of the (nature) of the universe. That is why the end becomes living according to nature, that is, according to the particular nature and according to the universal nature, doing nothing that is prohibited by common law, i.e. the right reason which permeates everything. (...) Chrysippus then understands 'nature', which is to be followed necessarily in life, both common and specifically human; Cleanthes, on the other hand, accepts only the common nature, which must be followed, without also referring to the specific (human) nature³⁶.

For Cleanthes the purpose then is to live according to nature, whereas for cynics it is to live "without making any concessions to what is according to conventions, if not to what is according to nature, claiming to lead a life with the same countenance as that of Heracles, preferring nothing to freedom³⁷" (DL 6.71). The parallel is inviting, besides, Cleanthes, the "second Heracles", was praised with Socrates for his self-control³⁸. And the Cynic appropriation of Heracles, along with Socrates, summarizes and reinforces their focus on effectiveness of virtue.

Another theme they agree on is the repudiation of pleasure. His most vehement expression against pleasure is "Cleanthes does not believe that it (pleasure) exists according to nature, nor does it have value for life."³⁹ (SVF 1.574). Cleanthean denial is radical and deprives pleasure of any positive content, probably appearing in his work "Περὶ ἡδονῆς" ("About pleasure", DL 7.175⁴⁰). A final text that suggests the unshakable and infallible character of virtue:

virtue is in continuous use, as Cleanthes' disciples say. It is indeed insusceptible to loss; and at all times the virtuous man makes use of his soul, which is perfect. (DL 7.128⁴¹)

If the soul of a virtuous man is perfect, then there is no vacillation possible in his conduct or judgment; it is in permanent use, its main moral excellence, virtue, coincides with its cognitive excellence, wisdom. This

33 . SVF 1.566 (= BS 26.11, starts with the text " ἀρετῆς δὲ καὶ κακίας οὐδὲν εἶναι μεταξύ."); DL 6.105.

34 . SVF 1.481.

35 . SVF 1.359, 582.

36 . SVF 1.555.

37 . Original cited above. See DL 6.38 (= SSR 5.B7).

38 . Gregorius Nazyanzenus. Carmina Moralia col. 700, v. 12-14.

39 . "Κλεάνθης μὲν μήτε κατὰ φύσιν αὐτὴν (scil. τὴν ἡδονὴν) εἶναι μήτ' ἀξίαν ἔχειν αὐτὴν ἐν τῷ βίῳ". See SVF 1.556, 562a, 583, 574, 617.

40 . SVF 1.481

41 . "ἀρέσκει δ' αὐτοῖς καὶ διὰ παντὸς χρῆσθαι τῇ ἀρετῇ, ὡς οἱ περὶ Κλεάνθην φασὶν · ἀναπόβλητος γὰρ ἐστὶ καὶ πάντοτε τῇ ψυχῇ χρῆται ὁ σπουδαῖος οὕση τελεία ." (= SVF 1.569)

position attempts to be faithful to Socratic intellectualism, and combines the typically Stoic stance that the soul doesn't have irrational⁴² parts. It is a fully rational whole, characterized by three faculties, representation (*φαντασία*), impulse (*ὄρμη*) and assent. All human motivation, therefore, is due to interaction between them; the explanation of all the moral manifestations of the individual, therefore, such as emotions, also depends on them.

Stoic virtue, according to the best-known version of the doctrine, is also unitary. Cardinal virtues and other minor virtues are only aspects of one moral excellence, identified as *φρόνησις* (prudence):

Zeno, like Plato, bequeathed (to Stoicism) various virtues (...), such as prudence, courage, temperance, and justice. They are inseparable, yet mutually differentiable. In another moment, defining each of them he affirms that courage is prudence in what must be endured, temperance is prudence in what must be chosen, justice is prudence in what must be distributed. So the virtue is unique, but it seems to differ according to the activities, given the concrete conditions⁴³.

Furthermore, moral vice is ignorance, whilst virtue is a science (or art)⁴⁴. In this context, radical stoic intellectualism commits itself to the following consequences: virtue is acquired by learning, as opposed to virtue developed by training; it can be taught, so moral progress is possible⁴⁵. Cleanthean confidence in human rationality is expressed in his thesis that each person is born with an inclination towards virtue, as a verse in half that, once completed, becomes perfect, otherwise it remains in its latent state⁴⁶.

There is a fragment that emphasizes the choice of prudence, i.e. virtue, to the exclusion of the path of pleasure, Cyrenaic and Epicurean choice: "Cleanthes said that 'if the end is pleasure, prudence (*phrónēsin*) was left to men for their detriment'⁴⁷" This contradiction and mutual exclusion radically opposes virtue ethics to hedonistic ethics. In this sense, 'prudence' must mean something like 'virtue *par excellence*'.

Other fragments, in turn, emphasize his love of labor, poverty, and indifference to public mockery⁴⁸. SVF 1.608 sounds quite nostalgic and Cynic in that sense:

Cleanthes asked why not many of those who philosophized similarly among the ancients stood out compared to those of nowadays, said: "because they once exercised (*ēskeîto*) in works, and now in speeches."

It is common to study testimonies as mere anecdotes with no philosophical interest and this attitude leads to ignoring important fragments about what each philosopher represents as an ethical model. Reconciling the intellectualist point of view and the adoption of an ethical model on practical grounds is not simple. We suggest that it serves, however, to underline the effectiveness of wisdom.

A second problem emerges when studying the greatest contribution of Cleanthean ethics:

42 . SVF 1.202, 209, 212, 3.378, 389, 394.

43 . SVF 1.200.

44 . DL 7.89-93 (= BS 26.1); SVF 3.214.

45 . Goulet-Cazé, 2001, p. 160.

46 . SVF 1.566.

47 . SVF 1.556.

48 . SVF 1.463, 597ab, 600, 603. Suda's entry on the philosopher has already been mentioned (n.3 above).

Cleanthes, in his "Comments on the science of nature", said that "the tension is a stroke of fire, and if it is enough in the soul to make things that touch it, it is called 'force' and 'power' (*iskhýs ... kaí krátos*) ". Textually affirms "this force and this power, when it arises in situations that must clearly be endured, are self-control. When it arises in situations that must be resisted, courage, in situations dealing with values, they are justice. [...] When they arise in situations dealing with what to choose and repel, they are temperance.⁴⁹" (our translation, Plut. SR 7, 1034d-e)

Here the physical aspect of the virtues is defined in a unique way as *τόνος* (tone, tension) in the soul, which may or may not express itself as a force in the soul. No explicit reference is made to the Socratic- Stoic intellectualist thesis. *Ἐγκράτεια* (self-control), in turn, is used to define the first cardinal virtue, instead of prudence, which is not attempted by another Stoic either. Most important, its phrasing is reminiscent of a Cynic and Xenophontean language and invites the conclusion that the power (*krátos*) within the soul, upon which the moral excellence is built, is itself self-control (*enkráteia*).

2. The Cleanthean *ἐγκράτεια* reconsidered

To claim that Cleanthes abandons intellectualism requires caution. He is a Socratic, but also a Stoic. If their theory is concerned with the use of notions of force and self-control in the same sense as Xenophon and Antisthenes do, then one must think of a way to harmonize both theories. Abandoning a contention that grants total motivational effectiveness to knowledge and depends on the indivisibility of the soul, in the context of stoicism, is flank that is open to criticism. If he is doing so, it must be because intellectualism still does not accomplish the effectiveness of wisdom and must be improved. An alternative is conceding to the notions of force-and-power and self-control, as seen before, a role to fulfill in their version of intellectualism. Adding SVF 1.514 to 1.563 we have the following to sum up the tension theory of virtue:

- (a) the tension pervades everything in nature, it is a blow of fire;
- (b) tone endows the nature of force and power, according to which it is strong and powerful (*iskhurà kai krataiá*);
- (c) it follows directly from 'a' that the tension is a blow of fire that pervades the human soul;
- (d) if it is sufficient within the soul, the tension endows the soul with force and power - a condition applies for the general case 'b' to occur in the specific case of the human soul;
- (e) if 'd' is the case, then in each of the cardinal situations the force and power correspond to the four cardinal virtues, in situations where one must (e.1) endure, (e.2) resist, (e.3) evaluate and compensate for values, (e.4) make choices about what to seek and avoid

First, the text does not offer any argument to identify the concept of tension or of force as the unitary virtue, therefore, *ex professo* nothing is said about how the supreme virtue should be called. Second, one must pay

49 . Κλεάνθης ἐν " Ὑπομνήμασι Φυσικοῖς " εἰπὼν ὅτι " πληγὴ πυρὸς ὁ τόνος ἐστί, κὰν ἱκανὸς ἐν τῇ ψυχῇ γένηται πρὸς τὸ ἐπιτελεῖν τὰ ἐπιβάλλοντα, ἰσχύς καλεῖται καὶ κράτος " ἐπιφέρει κατὰ λέξιν " ἢ δ' ἰσχύς αὐτὴ καὶ τὸ κράτος, ὅταν μὲν ἐν τοῖς φανεῖσιν ἐμμενετέοις ἐγγένηται, ἐγκράτεια ἐστίν· ὅταν δ' ἐν τοῖς ὑπομνετέοις, ἀνδρεία· περὶ τὰς ἀξίας δὲ δικαιοσύνη· [...] περὶ τὰς αἰρέσεις καὶ ἐκκλίσεις σωφροσύνη." (= SVF 1.563; LS 61C; BS 26.17).

attention to the context from which the quote arises, physics. If the entire universe is pervaded by tension, in the soul it becomes force and power, if and only if the tension there is sufficient to accomplish its due. In this case, then, in each morally cardinal domain for the soul, force-and-power becomes each one of the cardinal virtues. Third, the substitution of the virtue of prudence for self-control is notable. Gourinat, following Pearson⁵⁰, very plausibly suggests that Cleanthes is here concerned with Zeno's use of prudence both to indicate one of the four cardinal virtues and to indicate the virtue *par excellence*, equivalent to wisdom. Finally, it must be considered that the list of the four virtues can suggest a sequence in terms of complexity and, in this sense, the elements that exist in germ in situations of self-control are fully developed in situations corresponding to justice and temperance. In this sense self-control is cognitive somehow and not just a synonym of bodily endurance.

Gourinat does not raise such a hypothesis and prefers to consider that this type of explanation, derived from physics, has the disadvantage of not mentioning any cognitive aspect. Virtue remains in the soul if the tension is sufficient. Does not referring to knowledge mean that cognition and science are to be excluded? There is another divergence between Cleanthes and ancient Stoic orthodoxy when comparing the above text to the following:

And these virtues addressed then they say that they are perfect about life and that they are structured according to the scientific scheme; others are added to these, not yet being arts, but certain abilities derived from practice (*ek tēs askēseōs*), for example, the health of the soul and harmony and its strength and beauty. Just as the health of the body is a balanced mixture of hot, cold, dry and moist elements in the body, so the health of the soul is a balanced mixture of doctrines in the soul. And similarly, just as the strength of the body is sufficient tension in the tendons, so too is the strength of the soul sufficient tone in discerning and acting or failing to act. In the same way both the beauty of the body is itself a symmetry in the position of the members to one another and in relation to the whole, just as the beauty of the soul is a symmetry of reason itself and its parts in relation to the whole and its parts in relation to one another⁵¹.

It is undeniable that this text is in direct dialogue with the theory presented before. It is also undeniable that the doctrine of both texts is irreconcilable. In a strong sense, both can't be valid concerning the virtue systems at the same time. Gourinat points out, and there is no reason to disagree on this point, that Stoic orthodox doctrine does not accept Cleanthes' suggestion⁵². It is interesting, however, that it does not completely disappear from the virtue system. It is included and absorbed within the general system, in a subordinate position.

Such a way of reusing a thesis made by a member of the school itself follows a pattern of debate and transformation of theses based on the clarification of assumptions, what the Stoics call 'implications of a thesis'⁵³ (*synemphaseis*):

50 . 2007, p.233-235.

51 . Ταύτας μὲν οὖν τὰς ῥηθείσας ἀρετὰς < τελείας > εἶναι λέγουσι περὶ τὸν βίον καὶ συνεστηκέναι ἐκ θεωρημάτων· ἄλλας δὲ < ἐπιγίνεσθαι > ταύταις, οὐκ ἔτι τέχνας οὖσας, ἀλλὰ δυνάμεις τινάς, ἐκ τῆς ἀσκήσεως περιγυνομένας, οἷον τὴν ὑγίειαν τῆς ψυχῆς καὶ τὴν ἀρτιότητα καὶ τὴν ἰσχὺν αὐτῆς καὶ τὸ κάλλος. Ὡσπερ γὰρ τὴν τοῦ σώματος ὑγίειαν εὐκрасίαν εἶναι τῶν ἐν τῷ σώματι θερμῶν καὶ ψυχρῶν καὶ ξηρῶν καὶ ὑγρῶν ν, οὕτω καὶ τὴν τῆς ψυχῆς < ὑγίειαν > εὐκрасίαν εἶναι τῶν ἐν τῇ ψυχῇ δογμάτων. Καὶ ὁμοίως ὡσπερ ἰσχὺς τοῦ σώματος τόνος ἐστὶν ἱκανὸς ἐν νεύροις, οὕτω καὶ ἡ τῆς ψυχῆς < ἰσχὺς > τόνος ἐστὶν ἱκανὸς ἐν τῷ κρῖνειν καὶ πράττειν ἢ μὴ. Ὡσπερ τε τὸ κάλλος τοῦ σώματος ἐστὶ συμμετρία τῶν μελῶν καθεστώτων αὐτῷ πρὸς ἄλληλά τε καὶ πρὸς τὸ ὅλον, οὕτω καὶ τὸ τῆς ψυχῆς < κάλλος > ἐστὶ συμμετρία τοῦ λόγου καὶ τῶν μερῶν αὐτοῦ πρὸς < τὸ > ὅλον τε αὐτῆς καὶ πρὸς ἄλληλα. (Stob. Ecl. 2.7.5b4 = SVF 3.278)

52 . 2007, p.234-235.

53 . BS7.10 and LS 53F.

the Stoics again resorted to its "implications" (*synemphaseis*) saying it is necessary to understand in the definition of presentation that it is "relative to a passivity". For just as someone who says that love is "the attempt to win affection" implies "of young people in the prime of their age", even though this is not expressed word for word, since no one loves the old and those who have lost youth, in the same way - they say - when we say that "the presentation is a change of the governing part (*hêgemonikón*)", we must imply "relative to a passivity", and not that the change is generated "relative to an activity".

Although the context here is different, as it deals with the definition representation (*phantasia*), it has in common with the present discussion the difference of opinions and potentially an opportunity for Stoic self-criticism. The heart of the argument is to say that one alternative is better because of what is implied by it. In one case, the definition of representation as 'an alteration relative to a passivity' is implied in the simpler form 'an alteration'. In this case, the theory that the virtues are modulations of good soul tension in different contexts is corrected by a fully explained system of science-virtues and quasivirtues, based on the good tension and balance of the soul arising from practice. Should it result from the assimilation of the Cleanthean theory that his virtue system demanded development through training and habit, instead of knowledge? Our suggestion is that both theories were not concurrent but successive, the full system being a Chrysippean reformulation which improves on Cleanthes by working with explanations of implications.

Conversely, how to deal with what seems like such an explicit Cynic reference to Socratic force, which guarantees virtue's self-sufficiency for happiness? How can we prevent the substitution of prudence by self-control from becoming merely a compromise between stoicism and Xenophon's Socratism?

Despite Posidonius claiming that Cleanthes distinguished three parts of the soul, as well as himself and Plato⁵⁴, it is risky to push him so far from Zeno's thought. Admitting that his concept of self-control calls for the control of something irrational in the soul, first, and places itself as a non-rational motivational force is also risky. It is not at all unthinkable, considering that emotions and appetites are impulses based on false judgments, irrational in a very precise sense in stoicism, but ontologically dependent on the rational soul.

A proposed solution here is to see more than a mere compromise between two uses of Socratic notions of strength and self-control. The Cleanthean use of Cynic and Socratic concepts is fully predictable, because of the project of transformation and absorption of Hellenic notions inherited by stoicism. This is appropriation (*συνουκείωσις*) one of the ways of capturing Hellenic references within stoicism. As suggested earlier, Cleanthes tries to bring the Socratic reference directly to his physical theory. In SVF 1.514 the tension of the universe is called Heracles, ethical cynic model alongside Socrates and as a surname of the philosopher himself. It is a subject for further medication. The Socratic force and his proverbial self-control consist in moralizing psychophysical practices that are intelligent responses to each situation.

Conclusion

First, the concept of self-control is not necessarily a non-intellectualist concession within the Stoic ethical theory. It has a double role. Pearson and Gourinat's hypothesis about substituting prudence as a cardinal virtue with self-control is satisfactory: he is reconsidering the problem of the homonymy use of prudence, as the apex of all virtues and as a specific virtue.

Ancient Stoicism, in turn, has a project of criticism and absorption of Hellenic culture and thought, which can generally be called 'appropriation' (συνοικείωσις). SVF 1.539 states that "(Chrysippus) tries to appropriate in his theories of the tradition that refers to Orpheus and Museum, as well as those corresponding to Homer and Hesiod and Euripides and other poets, as Cleanthes does". It consists of creating a synergy between its philosophical system and the Hellenic cultural collection, composed of religious thought, mysteries, consecrated etiologies, etymologies. Besides that, they also criticized and corrected verses and texts directly, replacing passages with new Stoic-leaned verses, maintaining the metric and rhythmic characteristics. This type of criticism is called 'marginal corrections' (παραδιόρθωσις)⁵⁵. It turns out that there is a third modification modality applied to a text. This modality is practiced within the school with the object of statements made by other members of the stoicism. It is not really about correction or cooperation between philosophy and culture, but about explaining the implications of a certain doctrine. The heart of the argument, in this case, is the claim that one thesis in its explication embeds the other.

Regarding the divergence between the concept of Cleanthan self-control and its definition in Stobaeus, the solution thought by Gourinat is not the only possible one. For him they are irreconcilable and the second fragment explains why the first breaks with the intellectualist model and proposes a theory of virtues based on practice and selfcontrol. For Cleanthes to propose it, he must abandon many of his other theses. This does not seem consistent with what he thinks about the virtues, as we have stated, even less coherent with what he thinks of the sciences. Theology in a hyperbolic comparison is a religious ritual of understanding the universe:

Cleanthes, concerning pleasures, also says that the good is beautiful, and considers only the soul to be the human being. And he said that the gods were mystical figures (*mystikà*) and sacred appeals, and declared that the Sun was the ritual torchbearer, said that the universe is a secret religious ritual (*mystérion*) and the devotees of the gods are the initiates⁵⁶.

Concerning those from the Porch, they also tell that they start with the themes of logic, and those of ethics are second; lastly, in the order they preferred physics. (...) Finally, physical theory is presented, as it is the most divine (*theiotéra*) and demands the most profound attention.

No knowledge is a waste of time for Cleanthes, let alone deep comprehension about what their role models actually do. His commitment to virtue is meticulous and unrelenting.

55 . SVF 1.562ab.

56 . SVF 1.538; cf. DL 7.41 (= SVF 1.482) and SE. AM. 7.22 (= SVF 2.44).

References⁵⁷

ADLER, A. (ed.) *Suidae lexicon*. Lexicographi Graeci 1.1-1.4. 4 vols. Leipzig: Teubner, 1928-1935 [= **Suid.**]

ALGRA, K. et al. (eds.) *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ARNIM, Hans Friedrich August von (ed.) *Stoicorum veterum fragmenta*. 4 vols. Leipzig: Teubner, 1905-1924. [= **SVF**]

BÉNATOUIL, T. Force, fermeté, froid: la dimension physique de la vertu stoïcienne. *Philosophie Antique*, v. 5, 2005, p.5–30.

BOERI, M. D.; SALLES, R. A. (eds.) *Los filósofos estoicos: ontología, lógica, física y ética*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014. [= **BS**]

BRANDIS, A. (ed.) *Aristotelis opera*. Volumen quartum: scholia in Aristotelem. Berlin: G. Reimer, 1836.

CAZZI, F. Decleva. *Antisthenis fragmenta*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1966. [= **Caizzi fr.**]

CHOUINARD, I. *La conception de la liberté chez les premiers Cyniques*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès art en études classiques option langues et littératures. Centre d'études classiques, Faculté des art et des sciences de l'Université de Montréal. Montréal, avril 2016. Disponível em: < https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/18718/Chouinard_Isabelle_2016_memoire.pdf?sequence=2>. Acesso em: 5 de maio de 2018.

DIOGENES LAERTIUS. *Lives of eminent Philosophers*. Translated by R.D. Hicks. 2 vols. London: Heinemann, 1925.

DORANDI, T. (Ed.) *Filodemo: Storia dei filosofi – La Stoà da Zenone a Panezio* (PHerc. 1018). Leiden: Brill, 1994.

DORANDI, T. (Ed.) *Diogenes Laertius: Lives of eminent philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. [= **DL**]

DUDLEY, D. R. *A History of Cynicism: from Diogenes to the 6th century A.D.* London: Methuen, 1937.

GIANNANTONI, G. (ed.) *Socratis et Socraticorum Reliquiae*. 4 vols. Napoli: Bibliopolis, 1990. [= **SSR**]

_____. *Dialogo socratico e la nascita della dialettica nella filosofia di Platone*. Edizione postuma a cura di B. Centrone. Napoli: Bibliopolis, 2005.

57 . In brackets and in bold are the special abbreviations used.

GIGANTE, Marcello. Biografia e dossografia in Diogene Laerzio. *Elenchos*, v. 7, p. 7– 102, 1986. Disponível em: <<http://lexicon.cnr.it/index.php/DDI/article/view/287/214>>. Acesso em: 13 de junho de 2017.

GOMPERZ, T. Eine verschollene Schrift des Stoikers Kleanthes, der 'Staat' und die sieben Tragödien des Cynikers Diogenes. In: DORANDI, T. (Ed.) *Theodor Gomperz. Eine Auswahl herkulanischer kleiner Schriften (1864-1909)*. Leiden: Brill, 1993.

GOULET-CAZÉ, M.-O.; GOULET, R. (Eds.) *Le cynisme ancien et ses prolongements: Actes du Colloque International du CNRS (Paris, 22-25 juillet 1991)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

_____. Une liste de disciples de Cratès le Cynique en Diogène Laërce 6,95. *Hermes*, v.114, n. 2, pp. 247-252, 2nd Qtr. 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4476500>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2016.

_____. *L'ascèse cynique: un commentaire de Diogène Laërce VI 70-71*. 2. Ed. Paris: Vrin, 2001.

_____. Le cynisme ancien: entre authenticité et contrefaçon. *Aitia* (en ligne), v.5, 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/aitia/1204>>. Acesso em: 18 de maio de 2018.

GOURINAT, J.-B. Akrasia and Enkrateia in Ancient Stoicism: Minor Vice and Minor Virtue? In: BOBONICH, C.; DESTRÉE, P. (eds.) *Akrasia in Greek Philosophy from Socrates to Plotinus*. Leide: Brill, 2007, p.215-248.

GUTHRIE, W. K. C. *The History of Greek Philosophy*, vol. 1-4. Cambridge: CUP, 1962- 1975 (rep. 1967-1980).

HOÏSTAD, Ragnar. *Cynic hero and Cynic king: studies in the Cynic conception of man*. Diss. Uppsala Universitet. Lund: Carl Bloms Boktryckeri, 1948.

HADOT, P. *Philosophy as a way of life: spiritual Exercises from Socrates to Foucault*. Edited with an introduction by Arnold I. Davidson. Translated by Michael Chase. Oxford: Blackwell, 1995.

HARMON, A. M. (Ed.) *Lucian: Works with an English translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1961 [1913].

HULTSCH, F. (Ed.) *De die natali liber*. Leipzig: Teubner, 1867. [= **Censorino. De die natali**]

JOSSERAND, C. Ragnar Höistad, Cynic Hero and Cynic King. Studies in the Cynic Conception of Man. Diss. Lund, Carl Bloms Boktryckeri, 1948. *L'antiquité classique*, v.20, n.2, pp. 527-528, 1951. Disponível < https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1951_num_20_2_3197_t1_0527_0000_2 >. Acesso em: 18 de maio de 2018.

KEMPF, C. (Ed.) *Valerii Maximi Factorum et Dictorum Memorabilium Libri Novem cum Iulii Paridis et Ianuarii Nepotiani Epitomis*. Stuttgart: Teubner, 1888. [= **Valério**]

LEITE, Danilo Costa Nunes Andrade. A vida cínica de Cleantes de Assos. *Phaos*, v.19, 2019. Disponível em: < <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/9828>>. Acesso em: 20 de setembro de 2019

LONG, A. A.; SEDLEY, D. N. (eds.) *Hellenistic Philosophers*, 2 vols. Cambridge: CUP, 1997-1988. [= LS]

_____. *Stoic studies*. Berkeley: University of California Press, 1996.

_____. *Epictetus: a Stoic and Socratic guide of life*. Oxford: Clarendon Press, 2004.

_____. *From Epicurus to Epictetus: studies in Hellenistic and Roman Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 2006.

MANSFELD, Jaap. Diogenes Laertius on Stoic philosophy. *Elenchos*, v. 7, pp. 297-382, 1986. Disponível em: <<http://lexicon.cnr.it/index.php/DDI/article/view/291/218>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

MERITT, Benjamin D. Athenian Archons 347/6-48/7 B.C. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, v. 26, n. 2, pp. 161-191, 2nd Qtr. 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4435550>>. Acesso em: 6 de fevereiro de 2018.

MERLAN, P. Minor Socratics. *Journal of the History of Philosophy*, n. 10, pp. 143-52, 1972.

MRAS, K. (ed.) *Eusebius Werke*. Band 8: Die Praeparatio evangelica. Berlin: Akademie Verlag, 1954-1956.

MÜLLER, K. (ed.) *Fragmenta historicorum Graecorum* (FHG), vol. 4, Paris: Didot, 1841-1870: p. 145-177. [= **Hesychius. Fragmenta**]

NAVIA, L. E. *Classical cynicism: a critical study*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.

_____. *Diogenes of Sinope: the man in the tub*. Westport, Connecticut: Greenwood, 1998.

ONFRAY, M. *Cinismos: retrato de los filósofos llamados 'perros'*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.

PAQUET, L. *Les Cyniques Grecs: fragments et témoignages*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1975.

PEARSON, A. C. (ed.) *The fragments of Zeno and Cleanthes: with introduction and explanatory notes*. New York: Cambridge University Press, 1891.

- PIERING, Julie. Cynics. *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <<https://www.iep.utm.edu/cynics/>>. Acesso em: 17 de maio de 2018.
- ROSSETTI, Livio. Sócrates y la cultura del autocontrol. *L I M E S*: Centro de Estudios Clásicos Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, v.20, p. 39–52, 2008.
- ROSSINO, C. M. (Ed.) *Herculanensium voluminum quae supersunt*. v. 8. Nápoles: Regia Typographia, 1844.
- ROTTA, P. *I socratici minori*. Brescia: Scuola, 1948.
- SELLARS, J. "What is Philosophy as a way of life?". *Parrhesia*, v.28, pp. 40-56, 2017.
- SLOTERDIJK, Peter. *Critique of Cynic Reason*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1988.
- SMITH, J. N. (ed.) *Pseudo-Nonniani in iv orationes Gregorii Nazianzeni commentarii* [Corpus Christianorum. Series Graeca 27]. Turnhout: Brepols, 1992: 67-272.
- SUSEMIHL, F. (ed.) *Aristotle* (ed. G.C. Armstrong), vol. 18, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1935 (repr. 1969): 446-684. [=MM]
- SUVÁK, Vladislav. Phronēsis in Antisthenes' Ajax and Odysseus. *Ethics & Bioethics* (in Central Europe), v. 7, n.1–2, pp. 5–12, 2017. Disponível em: <<https://content.sciendo.com/view/journals/ebce/7/1-2/article-p5.xml>>. Acesso em: 17 de julho de 2018.
- VERBEKE, G. *Kleanthes van Assos*. Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België, 1949.
- VOSS, B. R. Die Keule der Kyniker. *Hermes*, v. 95, n. 1, pp. 124-125, 1967. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4475450>>. Acesso em: 19 de julho de 2018.
- WACHSMUTH, C; HENSE, O. (Eds.) *Ioannes Stobaeus*: Anthologium. 5 vols. Berlin: Weidmann, 1884-1912. [= ESTOBEU. Ecl.]
- WAERDT, P. A. V. *The Socratic Movement*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- WATANABE, A. T. *Cleanthes, fragments, text and commentary*. Ph.D. Thesis at the University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana-Champaign, Illinois, 1988.

Do antigo teatro grego ao drama romântico de Alexandre Dumas

Maria Gabriella Flores Severo Fonseca (UnB)
Sidney Barbosa (orientador)

Introdução

Em virtude do enorme sucesso que alcançou Alexandre Dumas, não somente na França como em outros países, o escritor sempre foi considerado muito popular. Sabemos que esse autor foi um profícuo produtor de romances-folhetins, alguns dos mais famosos são: *Os três mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*.

Apesar de ter se destacado largamente em sua produção de prosa de ficção, é importante lembrar que esse escritor inicia sua carreira como dramaturgo, produzindo inicialmente dramas históricos, e, em seguida, dramas que possuíam temáticas contemporâneas.

Compreendemos que, apesar de seus romances já terem suscitado inúmeras reflexões e pesquisas, o estudo de sua produção na dramaturgia ainda necessita ser mais apreciado. Portanto, neste artigo, realizamos um estudo do gênero teatro no mundo ocidental, desde sua gênese até o início do século XIX, para perceber em que medida o dramaturgo, Alexandre Dumas, respeita as regras do teatro clássico, acompanha as mudanças ocorridas no drama burguês setecentista, bem como é inovador ao concretizar a estética do nascente drama romântico do século XIX, do qual é um expoente.

1. Uma breve incursão na história do teatro ocidental (da gênese ao início do séc. XIX)

1.1 O antigo teatro grego e o clássico (renovador) teatro seiscentista francês

Na Antiguidade grega, houve alguns filósofos que teorizaram sobre o teatro, como Teofrasto, Heráclides do Ponto, Aristóxeno de Tarento e Camelen, porém suas obras se perderam. Sendo assim, somente temos acesso aos textos de dois grandes teóricos do teatro: Platão e Aristóteles.

O filósofo Platão, na sua obra *República*, escrita entre 389 e 370 A.C., ergue-se contra o teatro, pois considera que essa arte possui uma força ilusória, hipnótica, quase superior às outras artes. O riso é, ainda, considerado mais nocivo. Portanto, a comédia seria mais perniciosa que a tragédia, pois "transforma momentaneamente quem sorri, deixando escapar forças irracionais que a razão reprime" (HUBERT, 2013, pp. 23).

No que se refere a Aristóteles, apresenta uma abordagem sobre o teatro na sua obra *Poética*, redigida entre 355 a 323 A.C., em Atenas. Esse filósofo trata de dois grandes gêneros: o Dramático e o Narrativo. O primeiro é, ainda, subdividido em: tragédia e comédia, enquanto o último é representado pela epopeia. Para o pensador grego, porém, há uma superioridade da tragédia sobre a epopeia, devido aos recursos do espetáculo que a primeira contém. Além disso, considera que o poeta épico tem mais liberdade do que o autor dramático, visto que os dramaturgos devem, necessariamente, construir suas peças teatrais a partir de seis elementos definidos, quais sejam: a história, os caracteres, a expressão, o pensamento, o espetáculo e o canto.

Ao tratar da arte dramática, observa que sua ação, para constituir um todo, "não pode nem começar nem terminar ao acaso. Ela só é coerente se satisfazer a exigência do verossímil e do necessário" (HUBERT, 2013, pp. 33). O filósofo, assim, privilegia a noção de verossimilhança sobre a ideia de verdade.

Ao tratar dos personagens do teatro, considerava que existiam três tipos: "os nobres ou melhores que nós", "os semelhantes a nós", e "os baixos ou piores que nós". Os personagens nobres eram retratados na tragédia, gênero mais elevado, enquanto os "semelhantes a nós" ou "piores que nós" eram retratados na comédia, gênero baixo.

Observa que há dois traços que caracterizam a tragédia antiga: a nobreza da ação e os efeitos que produzem no espectador por meio da piedade e do temor.

Para Aristóteles, é necessário que a catarse se efetue no espetáculo. Para isso, deve haver uma distância entre o espectador e o espetáculo, que ocorria quando os autores das peças teatrais situavam a ação num passado remoto, "tomando seus temas emprestados da história ou da mitologia" (HUBERT, 2013, pp. 39).

Ainda, trata do aspecto da *peripécia*, em que traços como a reviravolta e o reconhecimento são importantes. Por apresentar todas essas características, considera que *Édipo Rei* concretiza um modelo ideal de tragédia.

Por realizar uma análise minuciosa do teatro, a *Poética* é considerada a obra fundadora da dramaturgia ocidental. Por isso, todos os teóricos do teatro do Ocidente vão se referir a ela, explicitamente ou não.

O primeiro a transmitir esse texto ao mundo ocidental foi Horácio em sua *Ars Poetica*, escrita entre 23 e 13 a.C.. Na Europa da Renascença, muitos teóricos compreendiam os preceitos sobre teatro, definidos na *Poética*, pelo viés ortodoxo de Horácio.

No século XVII, no que se convencionou chamar de classicismo, mais particularmente na França, voltava-se às teorias que tratavam da Tragédia e Comédia da Antiguidade. As regras clássicas, dessa forma, "são concebidas de 1639 a 1660 aproximadamente, graças à reflexão dos doutos e à de Corneille, frequentemente em conflito com eles" (HUBERT, 2013, p. 54).

Nesse período ocorre a desvalorização do teatro medieval, que tomava o teatro como uma forma de instrução moral para o povo: "De sorte que o drama medieval, em essência, veio a harmonizar-se com o objetivo horaciano 'deleitar e instruir'" (CARLSON, 1997, p. 33).

O teatro utilizado como instrução moral, na verdade, continua sendo perseguido pelos teóricos do classicismo. Porém, Corneille, em seus dramas e em reflexões sobre o teatro, abandona essa ideia, e, apesar de reconhecer em Aristóteles a autoridade suprema do teatro e proclamar sua adesão às regras clássicas, está em franca oposição em relação aos diversos teóricos da época em muitas questões principais da arte dramática. Para o dramaturgo, a função moral não é primordial no teatro, mas: "o prazer deve ser o único objetivo da poesia dramática" (CARLSON, 1997, p. 96).

Nesse período, há uma busca incansável pela verossimilhança. Muitos teóricos concordam em banir o maravilhoso, pois não é compatível a uma ação crível. Para que a peça tenha verossimilhança, os costumes dos personagens devem ser: "convenientes", "semelhantes" e "iguais". Corneille, porém, discorda da proposição que considera a verossimilhança elemento essencial da tragédia. Acredita que os melhores temas devem ultrapassar essa característica, "e precisam do testemunho da história ou do conhecimento geral para serem críveis" (CARLSON, 1997, p. 97).

As partes integrantes do teatro, definidas por Aristóteles, são muito valorizadas e entram em diversos debates. Uma dessas partes que teve diversas interpretações é aquela que dita que uma peça necessita de uma unidade de ação: "O termo unidade de ação não quer dizer que a tragédia só deva mostrar uma ação no teatro. A que o poeta escolhe para seu tema deve ter um começo, um meio e um fim" (HUBERT, 2013, pp. 64). Alguns, como Corneille, interpretavam que a trama devia se dar em 24 horas transcorridas:

Idealmente, o drama deveria restringir-se ao tempo da representação e a um só lugar; entretanto, poucos eventos históricos nos oferecem material tão circunscrito, de sorte que o tempo deve ser ampliado para um dia inteiro e os acontecimentos de vários dias acumulados até o ponto em que não ameacem indevidamente a credibilidade (CARLSON, 1997, p. 98).

Assim como no teatro da Antiguidade grega, há uma distinção rígida entre tragédia e comédia. A primeira era considerada superior por tratar do infortúnio dos grandes, por possuir temas conhecidos da história ou da mitologia e por possuir um desenlace funesto. A comédia, em contrapartida, trata da vida cotidiana dos homens médios, inventa uma nova situação nos limites do verossímil e possui um desenlace alegre. Corneille, em 1650, porém, cria um novo gênero, a "comédia heroica", em que há personagens nobres no gênero baixo, a comédia.

Outro dramaturgo que contrariou as premissas teatrais clássicas foi Molière. Com a publicação de sua peça *A escola das mulheres*, em 1662, o autor foi alvejado de críticas pelos tradicionalistas da época: "viu-se acusado de plágio, imoralidade e indiferença pelas regras da dramaturgia" (CARLSON, 1997, p. 98). Em contraposição ao discurso aceito amplamente pelos teóricos do teatro durante séculos, Molière proclama a superioridade da comédia sobre a tragédia.

1.2 O revolucionário drama burguês e a ascensão do drama romântico

Apesar de terem sido efetuadas algumas inovações no teatro clássico, principalmente pelos autores Corneille e Molière, é na segunda metade do século XVIII que há uma verdadeira revolução do drama. Nesse período, "um maremoto subverte o teatro europeu, derrubando os princípios imutáveis que o fundavam desde a Antiguidade e lhe dando novos alicerces" (HUBERT, 2013, p.125).

Essa revolução é consumada, em grande parte, pelos autores e teóricos da época: Lillo, Diderot, Lessing, Mercier, Lenz, criadores do drama burguês. Esse teatro é revolucionário porque rejeita a doutrina de imitação dos antigos: "Ao culto da razão sucede ao da emoção. As regras são varridas em nome da liberdade da arte" (HUBERT, 2013, pp.125). Além disso, passa-se a pensar o teatro como um meio de divulgar as ideologias nascentes da França pré-revolucionária.

Pela primeira vez, no teatro ocidental, privilegia-se mais o verdadeiro que o verossímil, mais o cotidiano que o excepcional, mais o particular que o universal. Não há mais uma extrema valorização da tragédia sobre a comédia, isso porque Diderot considera que o drama burguês está em uma posição mediana entre esses dois gêneros extremos:

Diderot propõe um gênero intermediário, que emocionaria o público ao mesmo tempo em que o levaria a refletir sobre os problemas da sociedade contemporânea. A proposta de redefinição dos gêneros implica uma inversão do processo moralizador da comédia clássica: trata-se de edificar pelo exemplo da virtude, e não mais pela simples denúncia do ridículo e do vício (SANTOS, 2010, pp. 3 e 4).

Em seus dramas, o dramaturgo francês setecentista representava os conflitos da sociedade burguesa em ascensão, enquanto abandonava algumas prescritivas para a produção de uma tragédia tradicional, como por exemplo: o uso do verso, preferindo utilizar a prosa: "a fim de que a linguagem utilizada na representação se aproxime ainda mais da realidade representada" (SANTOS, 2010, p. 4).

Outra inovação realizada pelos autores da época é não terem representado os grandes homens do passado e da mitologia. Em contraposição a esse lugar-comum das tragédias de melhor estilo, preferiram representar o homem moderno, substituindo os tipos universais e atemporais por personagens individualizados. Esses personagens começam a possuir uma densidade psicológica, devido a sua condição na sociedade. Os valores burgueses são, então, exaltados, assim como são evocados temas que interessam ao novo público.

Os dramaturgos setecentistas desconsideravam um dos valores requeridos na tragédia clássica: a ação a ser representada devia ser nobre, o que foi interpretado por alguns estudiosos de Aristóteles, principalmente, na Idade Média e Renascimento, como a nobreza de classe social. Assim, não se poderia imaginar que um personagem do mesmo *status* social da plateia pudesse causar a comoção exigida pelo efeito trágico. Porém, para ser considerado um drama burguês, não importava se os personagens pertenciam à burguesia, pois muitos dramas considerados burgueses tiveram como personagens centrais reis, príncipes e nobres em geral, mas o que diferenciava essa nova modalidade dramática era o tema ou motivo.

[...] Mais importante que a diferença de que são agora os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, são a diferença no sentido que tem a representação desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo (SZONDI, 2004, p. 53).

A história, assim, deveria narrar um exemplo para a própria conduta na vida, isto é, um exemplo negativo e, em certa medida, curar os vícios burgueses.

No início do século XIX, há a ascensão do drama romântico: "Herdeiros das luzes, os românticos franceses são fascinados pela poesia do norte da Europa. (...). Eles almejam um teatro moderno que o drama burguês não foi capaz de produzir (...)" (HUBERT, 2013, p. 194).

As teorias do drama romântico sofrem influências do espírito das Luzes, dos teóricos do Romantismo alemão, bem como da Inglaterra elisabetana, mas particularmente pelas obras de William Shakespeare: "Mais tarde, em 1864, Hugo escreverá seu *William Shakespeare*, a primeira análise aprofundada da obra do grande dramaturgo elisabetano, à guisa de prefácio da tradução das peças, publicadas por seu filho François-Victor" (HUBERT, 2013, p. 199).

Antes, porém, de fazer esse prefácio sobre a obra de Shakespeare, Hugo escreve e publica, em 1827, o prefácio para seu drama *Cromwell*, espécie de poética sobre o drama romântico, que influenciou os dramaturgos de sua época. Nesse prefácio, reivindica a aliança entre o grotesco e o sublime. Para Hugo, "o grotesco não é sujeito nem aos códigos sociais nem aos cânones estéticos" (HUBERT, 2013, p. 207), mas nasce da espontaneidade popular.

O autor insurge-se contra o classicismo e suas velhas formas teatrais, como a regra das unidades da tragédia. Sobre as unidades de tempo e espaço, tão caras para o teatro clássico, considera que "a ação, emoldurada à força nas vinte e quatro horas, é tão ridícula quanto emoldurada pelo vestibulo. Toda ação tem sua própria duração como seu lugar particular" (HUGO, 2007, p. 55). Não importa a duração se estender por somente 24 horas, pois tudo depende do desenrolar das intrigas da peça, assim, a duração da ação não é definida a priori, assim como o lugar não necessita ser único durante toda a trama. Além disso, rejeita o formalismo literário calcado nas regras de separação dos gêneros. Por isso, prega uma poética da totalidade: "Vê-se como a arbitrária distinção dos gêneros se desmorona depressa diante da razão e do gosto" (HUGO, 2007, [1827] p. 51). Defende, então, a mistura dos gêneros tragédia e comédia.

Os autores do teatro romântico, de modo geral, definem-no como um gênero completo "que apresenta as características de todos os gêneros dramáticos anteriores" (HUBERT, 2013, p. 207).

Hugo, também, critica, sobremaneira, a imitação dos antigos. Considera que o dramaturgo moderno não precisaria imitar as grandes tragédias, mas possuir um gênio criador:

Quem diz aquilo? É Aristóteles. Quem diz isto? É Boileau. Vê-se por esta única amostra que o autor deste drama poderia como um outro revestir-se de uma couraça de nomes próprios e refugiar-se atrás das reputações. Mas quis deixar este modo de argumentação dos que o creem invencível, universal e soberano. Quanto a ele, prefere razões a autoridades; sempre gostei mais das armas que dos brasões (HUGO, 2007, [1827] p. 101).

A única defesa que realiza a respeito dos modelos antigos de texto teatral é a sua escrita em versos: "Sente-se que a prosa, necessariamente bem mais tímida, obrigada a privar o drama de toda poesia lírica ou épica, reduzido ao diálogo e ao positivo, está longe de ter estes recursos" (HUGO, 2007, [1827] p. 79).

Os dramaturgos românticos desejavam, ainda, criar uma arte que falasse aos homens de seu tempo. Uma das formas de conexão com as pessoas era atribuir uma elevada função moral para o teatro romântico, com a intenção de educar o povo, pois o drama romântico é considerado "uma arte política, que nem por isso deve se tornar panfletária" (HUBERT, 2013, p. 207).

Nessa época, muitos autores românticos se engajavam politicamente. Muitas vezes, utilizavam o drama histórico para se interrogarem sobre a história, refletindo sobre sua influência nos acontecimentos políticos de seu tempo.

2. A produção dramática de Alexandre Dumas

Um dos autores reconhecidos como escritor de dramas românticos é Alexandre Dumas. Esse autor foi um profícuo produtor de dramas históricos. Nesse sentido, o escritor vincula-se à tradição clássica, pois os trágicos áticos e seus discípulos do Renascimento em diante, inspirados na teoria de Aristóteles, retomavam a tradição histórico-literária, ou seja, o passado, para situar a ação, "remontando a Aristóteles, a antiga distinção segundo a qual os poetas cômicos fazem ficção, ao passo que os trágicos dão continuidade ao que foi transmitido pela história" (SZONDI, 2004, pp. 37 e 38).

Porém, a adequação do escritor aos padrões clássicos de representação do passado em seus dramas não foi sua única abordagem, pois sua filiação ao teatro se abrangeu por temas de outras naturezas. Santos (2010) afirma que o autor foi responsável por criar o drama em *habits noirs* (drama de casaca), que não necessitava recorrer a personagens e enredos oriundos da história, visto que tratava de temas contemporâneos. Sua peça intitulada *Antony*, de 1831, é considerada o primeiro "drama de casaca", pois:

Nele são apresentados os valores da sociedade burguesa, como casamento, fidelidade, honra, dando ao público a oportunidade de se reconhecer no palco, de observar diretamente a sociedade contemporânea e suas próprias situações cotidianas, em detrimento das questões relacionadas ao passado, até então predominantes no drama histórico. (SANTOS, 2010, p. 8)

Possivelmente, o autor fez isso com o intuito de agradar ao público, pois "o movimento da opinião pública cada vez mais reivindica[va] junto aos autores

dramáticos a presença do mundo contemporâneo nos espetáculos" (SANTOS, 2010, p. 8, *grifo nosso*). O drama de casaca, iniciado por Dumas, assim:

inscreve as paixões românticas (exaltação dos valores do amor, da liberdade, da contestação político-social) em uma intriga contemporânea, situando-se deste ponto de vista na filiação do drama burguês imaginado por Beaumarchais e Diderot (SANTOS, 2010, pp. 8 e 9).

Alexandre Dumas, como observa a autora, inspirou-se nos autores do drama burguês. Essa inspiração torna-se nítida por sua representação da sociedade burguesa tal como faziam os dramaturgos setecentistas.

O drama burguês colocava o indivíduo no centro, diferentemente do teatro clássico em que os acontecimentos eram o motor da ação. Segundo Meyer (1996), como um legítimo romântico, o escritor Alexandre Dumas dava também atenção aos dramas pessoais de seus personagens em seus dramas românticos, melodramas e, posteriormente, em seus romances-folhetins, os últimos inspirados em sua produção dramática.

2.1 O drama histórico *Henri III et sa cour*

Alexandre Dumas, apresentou na *Comédie française*, em 1829, seu drama histórico *Henri III et sa cour*, tornando-se, assim, responsável por estreitar o primeiro drama romântico que triunfaria sobre o palco. Como romântico, o objetivo de Dumas, ao retratar temas históricos, possivelmente era sua crença de que o teatro seria "o melhor meio para difusão da história, por ser capaz de atingir a grande massa de analfabetos existentes no período" (SANTOS, 2010, p. 7).

O contexto histórico da peça se dá por volta de 1570, em um período de grandes divisões políticas. Dumas apresenta uma trama que se realizava contra o rei Henri III e seus aliados, conhecidos como *realistas* (em que se incluíam tanto os católicos moderados como os protestantes morigerados). Essa trama era arquitetada, na peça, pelo duque de Guiza e seus aliados, católicos fanáticos (conhecido como paz de Loches ou de Beaulieu) que rejeitavam o acordo de paz em relação aos protestantes huguenotes, promovido pelo rei. Esse acordo de paz proposto pelo monarca deixou satisfeita a facção huguenote pelas concessões que lhes fazia, mas contrariava os opositores. O conflito se dá quando o duque de Guiza desconfia de que Saint Mesgrin, amigo e aliado do rei, fosse apaixonado por sua esposa, a duquesa de Guiza. Então, arma um encontro entre os dois supostos amantes com o intuito de matar seu inimigo político e rival pelo amor de sua esposa.

A representação do personagem central da trama, o rei Henri III, é bem diferente do que era exigido em uma representação da tragédia clássica, em que era preciso elevar o personagem "da dignidade real à dignidade trágica" (HUGO, 2007, p. 74). Apesar de ser um nobre, o rei era totalmente manipulado por sua mãe, Catarina de Médici, segundo ela mesma afirma: "Era mister ficar Regente da França, apesar da França ter um Rei; era mister poder dizer-se um dia: Henri 3º reinou sob Catharina de Medicis...Tenho-o conseguido té'gora....Mas estes dous homens!" (DUMAS, 1842, p. 8)¹.

Não bastasse sua total submissão aos desejos da mãe, o próprio rei, Henri III, revela sua fraqueza e temor que tinha por seus inimigos:

1 . Optamos por manter a ortografia utilizada pela edição consultada.

Matar-me-hão antes, minha mãe; morrerei como Rei. Não me viram eles combater em Jaronac, e em Monto contour? Oh! Se somente se tratasse de combater áfrente da minha brava nobreza;...mas aqui é mister repelir intriga por intriga, e bem o conheço, são mais fortes que eu (DUMAS, 1842, p. 39).

Dumas, também, rompe com o modelo clássico ao ignorar as unidades de tempo e lugar no drama. Quanto a essas unidades, é notório que a peça não se dá em um decorrer de 24 horas e, também, não se passa em um mesmo espaço, tal como ocorria na estética clássica, pois no primeiro ato da peça, Ruggieri, o astrólogo, está em seu gabinete de trabalho, no horário de 21 horas: "Sim! Esta conjuração me parece mais poderosa, e mais segura [olhando para uma ampulheta] nove horas quase...Quando me tarda a meia noite para a experimentar!!" (DUMAS, 1842, p. 5). Já no quarto ato, Saint Mesgrin está em sua câmara, às 22 horas do outro dia: "Vae, mancebo, e o ceo vigie sobre ti! São dez horas, e apenas tenho de procurar o vistuario com cujo auxilio...Jorge!" (DUMAS, 1842, p. 53).

Outra quebra que ocorre na peça é com a verossimilhança, pois há a presença do maravilhoso. Na cena quatro do primeiro ato, Ruggieri, o astrólogo, realiza um feitiço para que Saint Mesgrin consiga transportar a duquesa de Guiza de seu quarto para perto de si: "Escuta: he principalmente durante o somno que o nosso poder he maior.. Posso aproveitar-me do seu para a transportar aqui" (DUMAS, 1842, p. 16).

E ainda, dá-lhe uma poção em um frasco que fará a duquesa voltar a si: "Toma este frasco, bastará fazer-lho respirar para tornar a si" (DUMAS, 1842, p. 16).

Na última cena, há um desfecho trágico, porém, não em relação ao personagem principal da trama, Henri III, mas ao conde de Saint Mesgrin. No último ato, acontece o encontro entre esse personagem e a duquesa de Guiza, armado por seu esposo. Saint Mesgrin, ao descobrir a trama, tenta fugir, porém, não consegue e é assassinado pelo duque de Guiza, que termina a peça dizendo o seguinte: "Bem; e agora que acabamos com o vassalo, ocupemos-nos do Rei" (DUMAS, 1842, p. 68).

O desfecho se dá, portanto, com um assassinato. Porém, sabe-se que, historicamente, o próprio rei Henri III é assassinado por membros de sua corte. Nota-se, portanto, outro rompimento, pois, na tradição clássica, o desfecho trágico se dava com o personagem central da trama, a exemplo de *Édipo o rei*, em que o rei Édipo fura seus próprios olhos e se faz exilado da cidade de Tebas por ter descoberto que havia matado seu pai e desposado sua mãe. Já em *Henri III et sa cour*, o desfecho trágico ocorre com um personagem secundário, Saint Mesgrin.

Outra inovação de Dumas, em relação à representação dessa peça, ocorreu, pelo uso de um figurino diferenciado para os atores que estavam em cena. Segundo Santos (2010), em *Henri III et sa cour* (1829): os personagens se vestiam com o figurino oficial da nobreza do período, o que era uma verdadeira quebra com os trajes da tragédia clássica em que eram utilizadas vestes contemporâneas.

Como mencionado, apesar de ser inovadora em diversos aspectos se comparado aos gêneros clássicos, *Henri III et sa cour* ainda apresenta uma contextualização no passado, o que era um *topos* da tragédia clássica.

2.2 O drama de casaca *Kean ou Désordre et génie*

A partir de 1831, com a peça *Antony* (1831), o dramaturgo inicia sua produção de dramas que tratam de temas contemporâneos e de personagens que não pertencem à nobreza. Dedicava-se, assim, à produção de dramas de casaca: "Os dramas que ocorrem na década de 1830, *Antony, Teresa, Angela, Kean*, tratam mais de amores contrariados, de casamentos ruins do que de poder" (KRAKOVITCH, 2004, p. 812, tradução nossa)².

Uma de suas peças teatrais desse estilo que ganhou maior notoriedade, ainda que postumamente, foi *Kean ou Désordre et génie*, de 1836, principalmente por ter sido adaptada, em 1953, por Jean-Paul Sartre. Esse drama apresenta a história do ator teatral Kean, que possui diversas contrariedades (virtudes e vícios burgueses):

O saltimbanco Kean nasceu no catre do povo, foi exposto na praça pública e, tendo começado sem nome e sem fortuna, fez um nome igual ao nome mais nobre e uma fortuna que, no dia que quiser, pode competir com o do príncipe real (DUMAS, 2014, [1836] p. 69, tradução nossa)³.

O ator, apesar de possuir uma vida desregrada, também apresentava atitudes virtuosas. Uma de suas atitudes nobres é a sua decisão de tornar-se protetor de uma mulher perseguida, que estava sendo obrigada a casar-se com um homem que não amava (Lord Mewill) e que o confia seu desejo de se tornar atriz, Anna Damby.

Outra contrariedade do personagem é sua paixão por Elena, a esposa do Príncipe de Gales. Por ser um amor impossível, para Kean, torna-se uma tormenta, como comprovamos no seguinte trecho: "Perdoe-me por ter passado por esses poucos momentos que você me concede a atormentá-la e atormentar a mim mesmo, em vez de usá-los para lhe dizer que amo você e repeti-lo cem vezes" (DUMAS, 2014, [1836] p. 79, tradução nossa)⁴.

Esse sentimento logo é revelado por Kean ao marido de Elena. O príncipe, enfurecido, acusa-o de ser amante de sua mulher, porém, o ator afirma que sente por ela apenas um amor artístico, platônico:

Não, meu senhor! ... Eu tenho para ela, eu te disse, apenas aquele amor artístico para o qual os maiores atores deviam seu maior sucesso ... Mas esse amor, é a minha vida, veja bem, mais que minha vida: é minha glória! mais que minha glória: é minha felicidade (DUMAS, 2014, [1836] p. 87, tradução nossa)⁵

Em mais um momento de contrariedade de seus vícios e virtudes, Kean, em uma encenação da peça *Romeu e Julieta*, abandona a atuação e passa a ofender o príncipe de Gales, marido de Elena, e o nobre Lord Mewill, que obrigava Anna Damby a desposá-lo:

2 . les drames qui se passent dans les années 1830, *Antony, Teresa, Angèle, Kean*, traitent plus d'amours contrariées, de mariages mal assortis, que de pouvoir.

3 . bateleur Kean est né sur le grabat du peuple, a été exposé sur la place publique, et, ayant commencé sans nom et sans fortune, s'est fait un nom égal au plus noble nom, et une fortune qui, du jour où il le voudra bien, peut rivaliser avec celle du prince royal...

4 . Pardonnez-moi d'avoir passé ces quelques instants que vous m'accordez à vous tourmenter et à me tourmenter moi-même, au lieu de les employer à vous dire que je vous aime, et à vous le répéter cent fois.

5 . Non, monseigneur !... je n'ai pour elle, je vous l'ai dit, que cet amour artistique auquel les plus grands acteurs ont dû leurs plus beaux succès... Mais cet amour, j'en ai fait ma vie, voyez-vous ; plus que ma vie: ma gloire! plus que ma gloire : mon bonheur!

Eu não sou Romeu ... Eu sou Falstaff, o companheiro de devassidão do Príncipe Real da Inglaterra ... Comigo meus bravos camaradas! ... comigo, Pons ... para mim, Peto! ... comigo, Bardolph! ... Comigo, ! Quickly a hoteleira!... e despeje, despeje até a borda, eu bebo à saúde do príncipe de Gales, o mais devasso, mais indiscreto, o vaidoso de todos nós! À saúde do Príncipe de Gales, para quem tudo é bom, desde a menina da taberna que serve os marinheiros do porto, até a dama de honra que joga o manto real sobre os ombros da mãe! ao Príncipe de Gales, que não pode olhar para uma mulher, virtuosa ou não, sem perdê-la com seu olhar! ao Príncipe de Gales, de quem eu acreditei ser amigo, e de quem sou apenas o brinquedo e o bobo da corte! Príncipe Real, não tenha medo de ser inviolável e sagrado, juro-lhe, caso contrário, você teria que lidar com Falstaff.

Falstaff? ... Eh! Eu não sou mais Falstaff do que eu era Romeu; I Eu sou Pulcinella, Falstaff da encruzilhada ...uma vara em Polichinelo , uma vara para Lord Mewill, para manter os miseráveis abdutores meninas, usando uma espada ao lado, e se recusa a lutar com aqueles de quem ele roubou o nome, e que, sob o pretexto de que ele é nobre, que ele é um senhor, que ele é um par ... Ah! sim! uma equipe para Lord Mewill ... e vamos rir ... Ah! ah! ah! Como eu sofro! Comigo! Meu Deus! Comigo (DUMAS, 2014, [1836] pp. 98 e 99, tradução nossa)!⁶

O público presente no teatro passa a considerá-lo louco por sua temerária atitude. Inicialmente, Kean continua a simular a loucura com o intuito de fugir de uma condenação e posterior prisão. Porém, a trama se reverte e o príncipe de Gales vai ao seu encontro. De modo pouco verossímil, o príncipe perdoa as ofensas que Kean lhe havia feito e parece esquecer-se que o ator confessou-lhe amar sua esposa. Apesar de solicitar que se exile do país, permite que o ator escolha para onde deseja ir. O ator, então, decide partir para Nova York e leva junto consigo Anna Damby, sua protegida.

Esse drama, portanto, pouco se assemelha a uma representação de tragédia clássica, pois o enfoque não está na ação, e sim nas contrariedades do personagem Kean. É possível observar que Dumas não se ocupa com as unidades de tempo e lugar, traços essenciais para o teatro clássico, pois a história decorre em um tempo superior às 24 horas, e os espaços são variados (a sala da mansão do Príncipe de Gales, a taverna onde se esconde Anna Damby, o teatro onde se apresenta a peça em que Kean realiza as ofensas aos nobres etc).

Há uma quebra com a verossimilhança na atitude do príncipe de Gales, pois o nobre perdoa Kean após ter ouvido do próprio ator que amava sua esposa Elena e de ter sido duramente ofendido durante a encenação de uma peça. Essa quebra com a verossimilhança possivelmente ocorre para proporcionar um desfecho alegre à trama.

6 . Kean: Je ne suis pas Romeo... je suis Falstaff, le compagnon de débauches du prince royal d'Angleterre... À moi, mes braves camarades !... à moi, Pons !... à moi, Peto !... à moi, Bardolph !... à moi, Quickly l'hôtesse !... et versez, versez à pleins bords, que je boive à la santé du prince de Galles, le plus débauché, le plus indiscret, le plus vaniteux de nous tous ! à la santé du prince de Galles, à qui tout est bon, depuis la fille de taverne qui sert les matelots du port, jusqu'à la fille d'honneur qui jette le manteau royal aux épaules de sa mère ! au prince de Galles, qui ne peut regarder une femme, vertueuse ou non, sans la perdre avec son regard ! au prince de Galles, dont j'ai cru être l'ami, et dont je ne suis que le jouet et le bouffon !... Ah ! prince royal, bien t'en prend d'être inviolable et sacré, je te le jure !... car, sans cela, tu aurais affaire à Falstaff.

Kean: Falstaff ?... Eh ! je ne suis pas plus Falstaff que je n'étais Romeo ; je suis Polichinelle, le Falstaff des carrefours... Un bâton à Polichinelle, un bâton pour lord Mewill, un bâton pour le misérable enleveur de jeunes filles, qui porte une épée au côté, et qui refuse de se battre avec ceux dont il a volé le nom, et cela, sous prétexte qu'il est noble, qu'il est lord, qu'il est pair... Ah ! oui ! un bâton pour lord Mewill... et nous rirons... Ah ! ah ! ah ! que je souffre !... À moi ! mon Dieu ! à moi!

Há representação da nobreza nessa peça, porém, os nobres são inferiores moralmente em relação aos burgueses (Kean e Anna em contraposição ao príncipe de Gales e o lorde Mewill). Há, portanto, um rompimento com a tradição clássica que costumava igualar a nobreza de classe à de caráter.

Conclusão

A partir da análise das peças *Henri III et sa cour* e *Kean ou Désordre et génie*, é possível observar traços característicos da dramaturgia de Alexandre Dumas. É perceptível que o autor reconhecia os caracteres do drama romântico, proposto por seu contemporâneo de estética romântica Victor Hugo. Dumas, assim como propunha Hugo em seu prefácio para o drama *Cromwell*, rompe com as tradições clássicas ao ignorar as unidades de tempo, lugar e com a verossimilhança.

No drama histórico, *Henri III e sa cour*, apesar de resgatar a história, *topos* da tragédia antiga, Dumas não se atém à representação dos personagens nobres como dignos de admiração de caráter e força, ao contrário, representa o protagonista Henri III como alguém fraco e totalmente manipulado por sua mãe, Catarina de Médicis.

No drama de casaca *Kean ou Désordre et génie*, o autor traz como protagonistas os personagens burgueses, tal como faziam os dramaturgos setecentistas do drama burguês, apresentando os personagens da nobreza como indivíduos de caráter duvidoso, o que se opõe à representação clássica dos personagens dessa classe social. Além disso, seu enfoque está mais nas contrariedades (vícios e virtudes) do personagem Kean do que na ação propriamente dita, tanto que Dumas não se inibe em ignorar a verossimilhança para que a peça tivesse um desfecho positivo e alegre.

Observa-se, assim, que, no drama romântico de Alexandre Dumas, salientam-se permanências: em pouca medida, da tragédia clássica, quanto a sua produção de dramas com contextualização histórica no início de sua carreira como dramaturgo e, em larga medida, do drama burguês setecentista, ao apresentar personagens burgueses em seus dramas de casacas. Além disso, veem-se as inovações da dramaturgia romântica, pois o autor contraria, largamente, as regras das três unidades e a verossimilhança do teatro clássico.

Referências

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=Ub8N0RuIrQ0C&oi=fnd&pg=PA4&dq=teatro+grego&ots=NyU0QM2aT0&sig=SBNtyrTuO4vAnWJKVe1YPyAicyM#v=onepage&q=O%20drama%20deveria%20restringir-se%20&f=false>>. Acesso em: 20 mar. 2018

DUMAS, Alexandre. *Henri III e sua corte*. Trad. J. E. Vieira Pacheco. Lisboa: Tipografia da Academia das Bellas Artes, 1842. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02574/ULFLOM02574_item1/P5.html>. Acesso em: 24 mar. 2018

_____. *Kean ou Désordre et génie*. Montréal: Le Joyeux Roger, 2014. Disponível em: <<http://www.alexandredumasetcompagnie.com/images/1.pdf/Kean.PDF>>. Acesso em 26 mar. 2018.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de "Cromwell". Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/05/hugo-victor-do-grotesco-e-dosublime.pdf>>. Acesso em 26 mar. 2018.

KRAKOVITCH, Odile. Les femmes de pouvoir dans le théâtre de Dumas : de Christine à Messaline. *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris, v.104), v. 104, n. 4, p. 811- 829, 2004. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-lafrance-2004-4-page-811.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2018

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANTOS, Silvia Pereira. Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho. *DARANDINA revisteletrônica*. v. 2, n. 1, p. 1-15, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo20a.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: CosacNaif, 2004.

A expressão artística do riso: presença de elementos cômicos de peças de Plauto em “O auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna

Anni Marcelli Santos de Jesus (SEDUC-AM/PUC-MG)
Tadeu Silva (UEA)

O riso na arte literária: uma introdução

A arte, de modo geral, é uma manifestação humana, dotada de um poder capaz de tornar visíveis sentimentos, crenças, costumes de uma determinada época, etc. As sensações causadas pelas artes estão ligadas à compreensão de mundo sensível, por isso, a aparente negação da arte, e em especial a arte poética por Platão em “A república” representa um importante ponto de partida para se compreender a interpretação clássica sobre estética.

Nesse sentido, temos em temos em “A república” uma rejeição ao conhecimento não oriundo do discurso racional e verdadeiro, e nada, nem “ninguém deve ser maior objeto de honra e valor do que a verdade”, afirma Platão (Rep. X, 595 c 4-5) referindo-se à poesia de Homero.

Para Platão, as artes como poesia e pintura nos afastava ainda mais do conhecimento real e perfeito das ideias, pois a imaginação representa a sombra dos objetos sensíveis a partir da *mimesis*, “uma imagem visual relatada para imitação, representação” (GRIZOSTE, 2015, p.17), que por consequência, causam a corrupção da mente, pois um “poeta imitativo insere uma má reputação na alma de cada indivíduo, moldando imagens extremamente distanciadas da verdade e gratificando o elemento irracional” (Rep. X, 605 b).

A respeito desta aparente negação da arte por Platão, Croce (2016, p.160) comenta que "seu erro, porém, foi o de acreditar que não há outra forma de verdade além da verdade intelectual, que não há nada senão sensualidade e domínio das paixões fora, ou antes, do entendimento, o qual descobre as ideias". Contudo, apesar de Platão não vislumbrar uma utilidade racional para a poesia em sua cidade ideal. As únicas formas de poesia que seriam admitidas na cidade ideal seriam os hinos aos deuses e elogios às boas pessoas (*Rep. X*, 607).

Apesar de Platão expor argumentos contrários à permanência da poesia na cidade ideal, entendemos que a ideia não se conclui exatamente dessa forma ao salientar que:

Se a poesia que almeja o prazer e a imitação tiver qualquer argumento a ser apresentado que prove que deve ela ter um lugar num Estado bem governado, nós, de um modo ou outro, estaremos felizes em admiti-la, uma vez que estamos bem cientes do encanto por ela exercido (*Rep. X*, 607 c).

Essa discussão a respeito da poesia é aprofundada em "Fedro", Platão entende a arte como uma loucura das Musas, ao lado de outras duas espécies de loucuras, o amor erótico (inspirado por Eros) e a *mantiké* (arte da profecia). Sendo assim, a arte inspirada pelas Musas, estaria além do mundo sensível, próximo à verdade que está no plano divino. Ou seja, de acordo com Platão:

Aquele que se apresentar, por sua vez, às portas da poesia sem a loucura das Musas, como que convencido de ser um poeta unicamente pela arte, não chegará a termo, e a poesia composta por quem está no bom senso é ofuscada por aquela do tomado pela loucura (*Fe. 245 a*).

Assim, "as belas obras surgidas da loucura dada pelos deuses" não deveria ser temida, devido ao caráter elevado da poesia inspirada em relação à arte meramente técnica, não inspirada.

Em continuação o estudo sobre a arte poética, importante comentar sobre a "Arte Poética", de Aristóteles, que entende a mimese como imitação da natureza de forma poética, presente na epopeia, tragédia, comédia e música (*Po. 1441a 13-16*).

Para Aristóteles a tragédia era uma expressão artística de caráter superior, "pois ela atinge a sua finalidade, isto é, a *imitatio*" (GRIZOSTE, 2015a, p.59). Nesse sentido, Aristóteles entende que a comédia apresenta uma imitação de caráter inferior, é um gênero de desarmonia, que causa o efeito ridículo, que "é um defeito de transformação, nem dolorosa, nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada, mas não exprime dor" (*Po. 1449 a*).

A *mimesi*, na interpretação de Aristóteles é um fenômeno natural nos homens, que se utilizam desse recurso de aprendizagem "desde a infância" (*Po. 1448 b*). Além da função didática, o desenvolvimento da *mimesi* pelo homem é prazeroso e pode se dar de formas diversas, como improvisação à execução de peças teatrais de tragédia ou de comédia.

Dessa forma, teatro cômico, tema que emerge da discussão aqui proposta, vai além da afirmação de que se trata de uma *mimese* de caracteres inferiores. O próprio Aristóteles enfatiza o fato de a comédia ser uma arte que possui forma definida, que também vai além de simplesmente contar

uma história: há o intuito de causar o riso na plateia, o interesse estético se sobrepõe a função informativa e estruturalista de uma sociedade.

A estrutura que se busca com a comédia, se assemelha à estrutura que se busca com a tragédia. A ênfase na verossimilhança com propósitos diferentes, comover ou fazer rir, causar piedade, identificação, sentimentos reais suscitados pela mimese poética presente nos gêneros tragédia e comédia. Aristóteles ressalta que:

Estas coisas devem surgir da própria estrutura do enredo, de forma a que resultem de acontecimentos anteriores e ocorram de acordo com o princípio da necessidade e da verossimilhança: é muito diferente uma coisa acontecer por causa de outra ou depois de outra (*Po.* 1452 a).

Por isso, na comédia, conforme enfatizado por Suassuna (2008, p.170), ao lembrar que Aristóteles afirma a importância da desarmonia para o resultado risível, tal desarmonia deve ser de pequenas proporções, é uma "imitação de caráter inferior, não, contudo, em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício é ridícula" (*Po.* 1449 a).

Sobre a importância de a expressão artística se fazer coerente dentro de seu gênero, Horácio (65 – 8 a.C) em sua *Ars Poetica - Epistula ad Pisones* comenta sobre a forma de ser trabalhar temas de forma cômica: "um assunto não quer ser desenvolvido em versos trágicos ... que cada coisa guarde o lugar que lhe convém e que lhe coube em partilha" (*Hor. Po.* 90).

Nesse sentido, em se tratando de comédia, o lugar do equívoco, da deformação de uma ideia ou situação pode causar um efeito risível, por isso, Horácio comenta que "se as palavras estiverem em discordância com a condição de quem as diz, os cavaleiros romanos e os pedestres soltarão gargalhadas" (*Hor. Po.* 110). Assim, podemos tomar como arte a expressão artística do risível, uma vez que possui elementos distintivos que a torna universal a partir da reprodução artística desses elementos.

Sobre isso, Suassuna (2008, p.143) conceitua o riso estético como "aquele tipo de risível recriado, ou possível de ser recriado pela Arte". Assim, Suassuna (2008, p. 145) entende que o risível é uma categoria estética ligada ao belo como qualquer outra arte, como a música de Mozart, por exemplo. Na próxima seção trataremos mais especificamente da comédia *palliata* de Plauto e a influência que o gênero exerce na contemporaneidade, a partir das obras de Suassuna.

1. A recepção da comédia latina de Plauto na obra de Ariano Suassuna: aportes teóricos

Conforme afirma Pereira (1989, p.74-76), o teatro literário latino se desenvolveu na época republicana a partir da *contaminatio*, uma técnica de imitação. A *Comédia Nova* grega, que consistia em reunir em uma só peça, duas ou mais comédias gregas. Surgiu no fim do século IV a.C, tendo como Menandro, Dífilo e Filémon seus principais representantes. Os temas são constituídos de fatos corriqueiros e engraçados, costumes e o amor contrariado, culminado sempre em um desfecho satisfatório e feliz.

O teatro literário latino não era, contudo, apenas uma imitação, visto que nas peças romanas, havia recorrentes adaptações (PEREIRA, 1989,

p. 78) ao contexto romano, como referência a lugares, cenário político, costumes, etc. O contato com as farsas tarentinas¹, a comédias sicilianas, o mimo, tragédias gregas e a *comédia nova* foram fundamentais para a composição do teatro latino, conforme Cardoso (2003, p. 27) observa:

As comédias latinas têm estrutura interna semelhante à das helênicas, mas não possuem coros; apresentam partes faladas (*diuerbia*), geralmente em metros jâmbicos, e partes cantadas (*cantica*), nas quais os versos deveriam ser adequados à melodia, o que talvez seja herança da satura primitiva. Embora houvesse, usualmente um prólogo, as comédias não eram divididas em atos, só vindo a sofrer essa divisão muito tarde.

Das comédias latinas, chegou até a nossa época atual as comédias de Plauto (250- 184 a.C.) e Terêncio (185-159 a.C.). De Plauto, comediógrafo latino cujas obras são objeto de nossa pesquisa, restaram vinte comédias inteiras, entre as mais de cem que a ele atribuem a autoria. A sua forma de abordar os temas cômicos são através da chamada comédia *palliata*, resulta da imitação das comédias gregas e adaptação ao contexto romano, e isso confere às comédias romanas o toque de originalidade (PEREIRA, 1989, p. 76).

A comédia *palliata* de Plauto passa-se na Grécia, com personagens gregos de caracteres menos elevados que os personagens de uma tragédia. Com isso, as tramas normalmente se passam com escravos, trabalhadores, a presença de divindades próprias da cultura romana, como por exemplo, o "Lar Familiar" e a "Boa Fortuna" em "A aululária", que se fazem presentes nessas peças e convivem com as divindades gregas. A linguagem na comédia *palliata* é mais coloquial e os costumes romanos se fazem presentes, como por exemplo a distribuição de moedas aos mais pobres (CARDOSO, 2003, p. 30-31).

Visto isso, Horácio, bem como Platão e Aristóteles entendem a arte poética como esforço mimético próximo da verdade, mas não são de fato, a verdade, sobre isso, Horácio nos fala que "as coisas inventadas em vista do prazer estejam próximas da verdade, que a fábula não exija que se creia em tudo que ela queira" (Hor. Po. 335).

Neste breve estudo o foco está na análise estética do gênero cômico dos personagens e situações recorrentes nas comédias de Plauto e sua recepção na obra de Suassuna, que foi um intelectual conhecedor dos autores clássicos e também das principais teorias filosóficas sobre estética, e isso refletiu na composição artística da obra deste reconhecido teatrólogo e comediógrafo.

Veremos no próximo tópico a recepção do estilo de Plauto em paralelo com a comédia de Suassuna a partir dos elementos teóricos sobre estética do risível abordados e interpretados pelo próprio comediógrafo paraibano.

1 . Paródias obscenas representadas por atores mascarados (CARDOSO, 2003, p. 25).

2. Estética da recepção dos tipos cômicos de “O Caruncho” e “Aululária” em “O Auto da Compadecida”

A influência do estilo plautino nas obras de Ariano Suassuna já foi objeto de análise em diversas pesquisas, como por exemplo no estudo de Barbosa (2012, p. 63) sobre a recepção de “Aululária” na comédia “O santo e a porca”. Aqui, destacaremos, na obra “O Auto da Compadecida”, alguns elementos do Risível estético, categorizados por Henri Bergson (1900), que são apresentados por Ariano Suassuna (2008, p.158) e que estão presentes nas obras dos dois comediógrafos: Plauto e Suassuna. Os elementos são: o risível as formas; dos movimentos; dos ditos, das situações e caracteres, dos gestos, e o aspecto caricatural dos personagens.

Nesse sentido, Suassuna entende que todas as teorias sobre o Risível partem da concepção aristotélica de “desarmonia da forma” (2008, p.170), sendo assim, teorias de contraste. Analisando pelo ponto de vista psicológico e social, “o Risível é interpretado como uma defesa contra o endurecimento mecanizado que ameaça” um segmento da sociedade (SUASSUNA, 2008, p. 158).

Destes elementos do Risível, destacaremos três: o Risível dos caracteres, dos ditos e das situações. O primeiro elemento refere-se ao endurecimento de caráter dos personagens, esta inflexibilidade torna o personagem cômico por não se adaptar à vida em comum (Suassuna, 2008, p. 161), este poderia ser o caso de Euclião, personagem principal de “Aululária”, que não consegue ter uma vida normal, nem sair de casa, nem ser sociável e conversar normalmente com as pessoas por estar o tempo todo preocupado com sua panela de ouro, por medo de a roubarem.

Essa inflexibilidade paranoica torna o personagem cômico, como podemos encontrar logo no ato I da Aululária (105-115), quando Euclião está com tanto medo que peguem seu ouro, que apesar de não querer se afastar de casa – e do ouro – decide ir até à cúria, que irá distribuir dinheiro aos homens, para que ninguém levante suspeitas com a sua ausência:

EVCL. Occlude sis fores ambobus pessulis. iam ego hic ero. discrucior animi, quia ab domo abeundum est mihi. 105 nimis hercle inuitus abeo. sed quid agam scio. nam noster nostrae qui est magister curiae diuidere argenti dixit nummos in uiros; id si relinquo ac non peto, omnes ilico me suspicientur, credo, habere aurum domi. 110 nam non est veri simile, hominem pauperem pauxillum parui facere quin nummum petat. nam nunc cum celo seditulo omnis, ne sciant, omnes uidentur scire et me benignius omnes salutant quam salutabant prius; 115 adeunt, consistunt, copulantur dexteras, rogitant me ut ualeam, quid agam, quid rerum geram. nunc quo profectus sum ibo; postidea domum me rursus quantum potero tantum recipiam.

Euclião: Vê lá se fecha a porta com dois ferrolhos. Eu volto já. Estou inquietíssimo por ter de me afastar de casa. Por Hércules, vou mesmo contra a vontade. Mas sei que tenho que fazer. O chefe da nossa cúria disse que ia distribuir dinheiro pelos homens. Se eu não for lá e não reclamar a minha parte, todos vão julgar, creio eu, que tenho ouro em casa. Não é verossímil que um homem pobre despreze o que lhe dão, mesmo que seja pouco. E agora mesmo, quando faço o possível para ocultá-lo a todos, parece que todos o saem, e que todos me saúdam com mais amabilidade do que dantes. Aproximam-se, param, estendem a mão. Perguntam-me como vou de saúde, de que ando a tratar e como vão as minhas coisas. Mas deixa-me ir aonde tenho de ir. Depois, voltarei para casa o mais depressa que puder. (Aul. I, 105-115).

Em sentido semelhante, outro personagem que apresenta falha moral de caráter e, por isso, torna-se cômico seria o padre em "O Auto da Compadecida", que primeiro se nega a benzer um cachorro doente a pedido de João Grilo, por considerar errado, mas muda ideia quando João Grilo fala que o cachorro pertence ao major Antonio Morais, por tratar-se de um homem rico e poderoso, e fala: "não vejo mal nenhum benzer uma criatura de Deus" (Suassuna, 2013, ato 34).

O Risível dos ditos é "de natureza intelectual, causado por sugestão de ideias" (SUASSUNA, 2008, p.162), como no canto I, de "O Caruncho", no diálogo entre Fedrón e Palinuro: "Fedrón – Isso! Interrompa-me!/Palinuro – Com todo prazer!/Fedrón – Você não vai calar a boca?/ Palinuro – Você não mandou que eu o interrompesse?"

Neste exemplo temos um dito risível no qual o personagem entende, ou finge entender, a frase no sentido literal. Situação semelhante ocorre em "O Auto"² (SUASSUNA, 2013, ato 52), encontramos um dito risível, de valor semelhante, que se faz a partir da repetição da frase noutra tom, vejamos: "Mulher – De hoje em diante não sai lá de casa nem um pão para a irmandade/Padeiro – Nem um pão?/Mulher – E olha que os pães que vêm para aqui são de graça/Padeiro – São de graça?".

Esse tipo de recurso é recorrente nos diálogos produzidos por Suassuna, podem ser percebidos na comédia de intriga de personagens, que é "Aululária", que utiliza recursos diversos como a ação, a gestualidade, a linguagem e as confusões, conforme assinala Cardoso (2003, p. 29), que enfatiza o quanto as comédias de Plauto, e em especial a "Aululária" inspirou outros comediógrafos, além de Ariano Suassuna - "Auto da Compadecida"; "O santo e a porca" - como por exemplo Molière. Em "O avarento".

Visto isso, destaco agora o risível das situações, caracterizadas por mostrarem acontecimentos que se repetem, se invertem ou se cruzam, destacamos aqui uma situação risível de interferência ou *trinumo* "quando duas séries se cruzam, e, por algum equívoco, cada pessoa julga que a série da outra é a mesma sua" (SUASSUNA, 2008, p. 165).

Para exemplificar o risível das situações *trinumo*, destacamos o momento em "Aululária" (Aul. 728-744) no qual Euclião acredita que Licônidas está confessando o furto da panela, quando na verdade que está falando sobre a sedução da filha de Euclião.

LYCONIDES: Quinam homo hic ante aedis nostras eiulans conqueritur maerens? atque hic quidem Euclio est, ut opinor. oppido ego interii: palamst res, scit peperisse iam, ut ego opinor, filiam suam. nunc mi incertumst abeam an maneam, an adeam an fugiam. quid agam edepol nescio. 730

EVCL. Quis homo hic loquitur? **LYC.** Ego sum miser. **EVCL.** Immo ego sum, et misere perditus, cui tanta mala maestitudoque optigit. **LYC.** Animo bono es. **EVCL.** Quo, obsecro, pacto esse possum? **L.** Quia istuc facinus, quod tuom sollicitat animum, id ego feci et fateor. **EVCL.** Quid ego ex te audio?

Licônidas: Quem é esse homem que está diante de casa soluçando, e queixando-se todo triste? Mas é Euclião, acho eu! Ai que estou perdido! Já se descobriu a coisa. Creio que a filha dele já deve ter tido o menino. E agora estou eu aqui sem saber o que hei de fazer: vou ou fico? Por Pólux, não sei que hei de fazer, por Pólux! **Euclião:** Mas que diz este homem? **Licônidas:** Eu sou um infeliz. **Euclião:** Eu é que sou um infeliz, um homem perdido de desgraças, tão grandes são os males e tão grande a tristeza que veio sobre mim. **Licônidas:** Deixa-te estar sossegado. **Euclião:** Mas de que maneira é que eu posso estar sossegado? **Licônidas:**

LYC. Id quod verumst. **E.** Quid ego <de te> commerui, adulescens, mali, 735
 quam ob rem ita faceres meque meosque perditum ires liberos? **LYC.** Deus impulsor mihi fuit, is me ad illam inlexit. **EVCL.** Quo modo? **LYC.** Fateor peccavisse et me culpam commeritum scio; id adeo te oratum advenio ut animo aequo ignoscas mihi. **EVCL.** Cur id ausu's facere, ut id quod non tuom esset tangeres? **LYC.** Quid vis fieri? factum est illud: fieri infectum non potest. deos credo voluisse; nam ni vellent, non fieret, scio. **EVCL.** At ego deos credo voluisse ut apud me te in nervo enicem. **LYC.** Ne istuc dixis.

É que eu tenho a confessar que esse crime que te atormenta o espírito fui eu quem o cometeu. **Euclião:** O que é que estás a dizer? **Licônidas:** O que é a verdade. **Euclião:** Mas ouve, moço, que mal te fiz eu para procederes assim e me perderes a mim e aos meus filhos? **Licônidas:** Foi um deus que me impeliu, foi ele que me atraiu a ela. **Euclião:** De que maneira? **Licônidas:** Confesso que errei, e sei bem que mereço castigo, mas venho pedir-te que tenhas bondade de me perdoar. **Euclião:** Mas como é que ousaste fazer isto? Tocar no que não te pertencia? **Licônidas:** Que queres tu? Aconteceu. Não se pode negar o que é um fato. Eu acho que os deuses quiseram. Sei bem, sei bem que se não o quisessem, nada teria havido. **Euclião:** O que os deuses quiseram, foi, sem dúvida, que eu te mandasse enforcar na minha casa. **Licônidas:** Não digas isso.

O *trinumo*, conforme já aludimos, evidenciado no exemplo acima mostra a falha na comunicação, é, conforme já aludido, um recurso cômico que ocorre quando duas intrigas se cruzam (CARDOSO, 2003, p. 32) e faz com que ambos os personagens pensam – equivocadamente - falar sobre o mesmo assunto até o avançar do diálogo, presente também em “O Auto” (SUASSUNA, 2013, ato 43), encontramos uma situação semelhante de interferência quando o Major Antônio de Moraes vai à Igreja pedir que o Padre abençoe seu filho doente, mas o Padre acredita que é o cachorro que precisa ser abençoado:

PADRE, da igreja. Ora quanta honra! Uma pessoa como Antônio Moraes na igreja! Há quanto tempo esses pés não cruzam os umbrais da casa de Deus!

ANTÔNIO MORAIS Seria melhor dizer logo que faz muito tempo que não venho à missa.

PADRE Qual o que, eu sei de suas ocupações, de sua saúde...

ANTÔNIO MORAIS Ocupações? O senhor sabe muito bem que não trabalho e que minha saúde é perfeita.

43

PADRE, (amarelo). Ah,é?

ANTÔNIO MORAIS Os donos de terras é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Vêem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial.

PADRE É o que eu vivo dizendo, do jeito que as coisas vão, é o fim do mundo. Mas que coisa o trouxe aqui? Já sei, não diga, o bichinho está doente, não é?

ANTÔNIO MORAIS É, já sabia?

PADRE Já, aqui tudo se espalha num instante. Já está fedendo?

ANTÔNIO MORAIS Fedendo? Quem?

PADRE O bichinho

ANTÔNIO MORAIS Não. Que é que o senhor quer dizer?

PADRE Nada, desculpe, é um modo de falar.

ANTÔNIO MORAIS Pois o senhor anda com uns modos de falar muito esquisitos.

PADRE Peço que desculpe um pobre padre sem muita instrução. Qual é a doença? Rabugem?

ANTÔNIO MORAIS Rabugem?

PADRE Sim, já vi um morrer disso em poucos dias. Começou pelo rabo e espalhou-se pelo resto do corpo.

ANTÔNIO MORAIS Pelo rabo?

PADRE Desculpe, desculpe, eu devia ter dito “pela cauda”. Deve-se respeito aos enfermos, mesmo que sejam os de mais baixa qualidade.

45

ANTÔNIO MORAIS Baixa qualidade? Padre João, veja com quem está falando. A igreja é uma coisa respeitável, como garantia da sociedade, mas tudo tem um limite.

PADRE Mas o que foi que eu disse

ANTÔNIO MORAIS Baixa qualidade! Meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Moraes e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?

PADRE Ah bem e na certa os antepassados do bichinho também vieram nas galeras, não é isso?

ANTÔNIO MORAIS Claro! Se meus antepassados vieram, é claro que os dele vieram também. Que é que o senhor quer insinuar? Quer dizer por acaso que a mãe dele

48
PADRE Mas, uma cachorra!...

ANTÔNIO MORAIS O quê?

PADRE Uma cachorra.

ANTÔNIO MORAIS Repita.

PADRE Não vejo nada de mal em repetir, não é uma cachorra mesmo?

ANTÔNIO MORAIS Padre, não o mato agora mesmo porque o senhor é um padre e está louco, mas vou me queixar ao bispo. (A João.) Você tinha razão. Apareça nos Angicos, que não se arrependerá. (Sai).

PADRE, (aflitíssimo) Mas me digam pelo amor de Deus o que foi que eu disse.

Os dois exemplos acima mencionados possuem um outro elemento em comum que também merece destaque, o cômico dos gestos.

Nas comédias plautinas, o Risível dos gestos é um recurso recorrente e pode ser percebido a partir do uso de exagero, cenas de correria e pancadaria. Como salienta CARDOSO (2003, p. 32,) em "Aulularia" o personagem Euclião age de forma exagerada, desesperada por causa da panela com ouro, usa o tempo todo palavras como *perditissimu*, *pauper*, *miser*, além de maltratar a todos potenciais ladrões de sua panela, como no exemplo a seguir, quando Estróbilo descobre que Euclião escondeu a panela com ouro no templo e passa a procurá-la, e, quando surpreendido de forma violenta por Euclião diz:

STROBILVS *Quae te mala crux agitat? quid tibi mecum est commercii, senex? quid me adflictas? quid me raptas? qua me causa verberas? (Pl. Aul. 631-632)/*

STROBILVS "Mas que fúria te agita! Que eu tenho eu ter contigo, velho? Por que é que me insultas? Por que é que me puxas? Por que é que me bates?"

Em "Auto" o cômico dos gestos é perceptível não somente pela orientação do autor no roteiro, mas também no uso recorrente de frases exclamativas e interrogativas durante as discussões dos personagens, como podemos observar no exemplo acima demonstrado.

Por fim, importante ressaltar caráter caricatural das personagens; nomes engraçados como Euclião, Estróbilo, Palinuro, Caruncho, esse último é também o título da comédia, nomes que refletem o caráter do personagem ou são apenas extravagantes, para causar o efeito risível.

Em "Auto", Suassuna procurou chamar seus personagens pela função na comédia: o padeiro, a mulher do padeiro, o padre, o sacristão, o major Antônio Moraes, e os personagens principais: Chicó e João Grilo, que possuem nomes comuns trabalhados de forma a demonstrar o caráter simples, mas com comicidade e esperteza que eles demonstram ao longo da história, são dois rapazes pobres, que utilizam a astúcia que possuem para seguirem, bem como o personagem Caruncho ou Gorgulho, que é chamado pelos demais personagens de parasita, por viver às custas de Fédromo. Caruncho, que também é o personagem principal, resolve as intrigas através de sua astúcia.

Conclusão

A breve análise das peças de Plauto e a sua influência e recepção nas peças de Ariano Suassuna neste estudo, demonstra o quanto essa forma de abordagem estética, que une a arte cômica antiga à comédia contemporânea, pode se produzir de forma rica e eficiente no que tange à comicidade, recursos usados por Plauto continuam proporcionando o efeito risível nas comédias contemporâneas. Os elementos estéticos bem pontuados na teoria descrita por Suassuna, em seus estudos sobre estética artística e filosófica são percebidos em sua obra, e, nesse sentido, é notável a influência do teatro plautino, dessa forma, o estudo sobre comédia antiga a partir da perspectiva da estética de recepção da literatura clássica nas obras contemporâneas representa uma fonte abundante para pesquisas sobre o Risível estético.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. VALENTE, Tradução de Ana Maria. Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 2011.

BARBOSA, Teresa Virginia. Quando um brasileiro lê Plauto. *in* LOPEZ, Aurora; *et Alli. De Ayer a hoy: influencias clásicas em la literatura*. Coimbra, CECH, 2012. [61-69] Disponível em: <http://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/30169>

BERGSON, Henri. Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris, Félix Alcan, 1900 (Revue de Paris, 1899) *apud* SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

CARDOSO. Zélia de Almeida. *A Literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CROCE, Benedetto. *Estética como expressão da arte e linguística geral*. São Paulo: Ática, 2016.

GRIZOSTE, Weberson Fernandes. *Os Timbiras: os paradoxos antiépicos da Ilíada brasileira. Uma Eneida brasileira?* Saarbrücken, Novas Edições Acadêmicas, 2015.

_____. *Nas origens do drama e do teatro ocidental. Onde cabe o cinema?* Boletim Estudos Clássicos 59, 2015a. [153-166].

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. Vol. 2, Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 1989. [13-34; 39-83; 321-423].

PLATÃO. *A República*. Tradução de Pedro Bini. Bauri/SP, EDIPRO, 2006.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. 1ª Ed. São Paulo: Penguin Companhia, 2016.

PLAUTO; TERÊNCIO. *A comédia latina*. Tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____. *Estico*. Introdução, tradução e notas de Isabella Tardin Cardoso. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

_____. *Aululária*. Tradução, adaptação e introdução de Dejalma Dezotti. São Paulo: UNESP, 1999.

_____. *O Caruncho*. In *Encontros de Dramaturgia*. Disponível em: www.encontrosdedramaturgia.com.br, acesso em 09/01/2017, às 22h.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

_____. *O Auto da Compadecida*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Agir [1957] 2013.

A comédia paliata latina no programa “Sai de baixo”

Jéssica Santos (UEA)

Tadeu Silva (UEA)

Introdução

Segundo Pereira (1989, p.64), os primórdios dos jogos cênicos aconteceram em 364 a.C. para afastar a peste, em Roma. Tais jogos “constavam de umas danças, ao som de flauta, executadas por bailarinos mandados vir da Etrúria, sem versos nenhuns, sem acção baseada num texto”. Os jogos cênicos apareciam “mais como uma iguaria nos Jogos oferecidos ao público pela cidade ou por simples particulares, ao lado de espetáculos de circo, gladiadores, funambulistas, pugilistas - e por vezes em difícil competição com estes” (PEREIRA, 1989, p.66). Ou seja, o teatro era um divertimento, mas demorou a ser aceito, ao precisar ‘competir’ com outras atrações em Roma. Para Pereira apud Grizoste (2015, p. 159) “a lentidão em acolher o teatro foi compensada com a difusão que dele se fez”. Assim, o teatro foi crescendo e aparecendo em Roma. Porém, foi apenas em 240 a.C que se iniciou o teatro literário, na cidade de Roma. No início, Tito Lívio fez a tradução (ou adaptação, talvez) de vários textos gregos para serem dramatizados (CARDOSO, 2003, p.24). A partir daí, podemos começar a reunir as principais características da comédia nova, em Roma.

É importante fazer a observação de que Aristóteles, na sua ‘Poética’, abordou quais eram os padrões para a composição da tragédia, não da comédia. Mas, segundo Donner, “sabemos que a comédia deve ser o que a tragédia não é” (2011, p.12):

A comédia, como dissemos, é imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco. O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor. (ARISTÓTELES apud DONNER, 2011, p.12)

Sendo assim, gregos seguiam a composição de Aristóteles, e os romanos copiaram tais características.

A comédia nova tem por assunto fatos corriqueiros e engraçados, ocorridos entre pessoas das mais diversas classes sociais. É uma comédia de costumes, que explora, sobretudo, o amor contrariado, que após algumas peripécias vividas pelas personagens, consegue triunfar, num final feliz (CARDOSO, 2003, p. 26).

Tratavam-se de peças com assuntos comuns do cotidiano, com personagens ricos e pobres. Tudo isso, com uma linguagem simples e engraçada. Mas por que se deu o nome de 'paliata' às comédias? Zélia Cardoso explica que o nome se justifica pelo fato de as comédias daquela época acontecerem no cotidiano grego.

As histórias desenroladas nas comédias latinas se passam, em geral, em cidades da Grécia; as personagens têm nomes gregos, e as próprias roupas utilizadas pelos atores imitavam as vestes helênicas. Daí o qualitativo de paliata (*palliata*), conferido a tal espécie de comédia: o pálio (*pallium*), usado pelos atores principais, era uma espécie de manto, muito comum na Grécia (CARDOSO, 2003, p.27).

Os personagens e histórias presentes nas comédias latinas se repetiam frequentemente, aparecendo nas peças certos tipos que sempre funcionavam bem nas comédias e que faziam parte do imaginário dos romanos que, por suas vezes, se inspiravam nos gregos para construírem as histórias.

Os tipos frequentes na comédia romana representam também uma herança grega: a jovem raptada por piratas e submetida à exploração de um mercadorproxeneta (leno); o soldado que parte para o Oriente e retorna com incríveis histórias; o parasita que se apega a um protetor e passa a viver às expensas deste; os escravos estrangeiros, os flautistas, os músicos (CARDOSO, 2003, p.27).

As comédias paliatas, assim como outros textos clássicos, chegaram apenas em parte até nós. Com mais de dois mil anos passados, "chegaram até nossos dias as comédias de Plauto e Terêncio" (CARDOSO, 2003, p. 27).

Dentre as comédias do teatro latino, na antiguidade, as obras de Plauto se destacam. Segundo Pereira (1989, p.74), existem vinte comédias inteiras, e restos de mais uma, entre as obras conhecidas de Plauto. Entre as principais estão: "Anfitrião", "A comédia da panela" e "O soldado fanfarrão".

Nas comédias de Plauto, podemos identificar algumas outras características da comédia paliata. "'Estico' e 'Psêdolo' põem em realce as figuras de escravos espertos e trapalhões, mas devotados a seus jovens amos" (CARDOSO, 2003, p.30). Muitas vezes, os escravos se destacam nas histórias, sendo fundamentais para o desenrolar das histórias, e apesar da esperteza deles, os escravos se mostram leais aos seus amos, nas comédias.

Ainda segundo Cardoso (2003, p. 30), "em 'O persa', Plauto se utiliza de grande quantidade de expressões burlescas e injuriosas, que provocam, evidentemente, o riso". Assim, Plauto usa uma linguagem extravagante, exótica, às vezes sem pé nem cabeça, e também faz chacotas com os personagens, o que é inevitavelmente engraçado.

Outras características da comédia paliata também devem ser abordadas. Por exemplo, o fato de o assunto e o cenário serem gregos, mas a romanização estar presente nas peças. Também é importante falar do prólogo, que servia para apresentar o enredo ao público, tornando mais fácil seu entendimento, mas que com o tempo deixou de existir, pois não havia necessidade de explicar tudo à plateia.

1. A comédia de “Sai de baixo”

“Sai de baixo” foi um programa da Rede Globo de televisão (*sitcom brasileiro*) exibido entre 1996 e 2002, além de quatro novos episódios, exibidos em 2013. Ele era gravado no teatro Procópio Ferreira, em São Paulo, com plateia, e as apresentações traziam para as transmissões de TV, inclusive, os improvisos das gravações.

Sitcom é a abreviatura da expressão em inglês *Situation Comedy*, que para a *Encyclopedia Britannica Online* (apud SAVORELLI, 2010, p.21) é definida como:

Radio or television comedy series that involves a continuing cast of characters in a succession of episodes. Often the characters are markedly different types thrown together by circumstance and occupying a shared environment such as an apartment building or workplace. Typically half an hour in length and either taped in front of a studio audience or employing canned applause, they are marked by verbal sparring and rapidly resolved conflict.

Então, “Sai de Baixo” se enquadra como *sitcom*, pois reúne personagens que vivem uma história que continua numa sucessão de episódios, e que vivem situações sempre no mesmo ambiente, no caso, o apartamento em que a família vive. E como as gravações eram feitas no teatro, havia plateia, risadas e aplausos dos expectadores, tal como nas *sitcom* americanas.

Na verdade, o programa mistura procedimentos inspirados nos *lazzi* da *commedia dell'arte*, seu encadeamento passa pela comédia de costumes, tem tipos fixos como na comédia de caracteres e seu ritmo é definido pela sucessão de cenas fomentadas por entradas e saídas próprias do *vaudeville*, além de travestimentos, aparições e ocultamentos (RIBEIRO, 1999).

Ou seja, parece possível enquadrar o programa “Sai de baixo” em diversos tipos de comédias. Entretanto, neste artigo, o objetivo é apresentar possíveis influências da comédia nova da Roma antiga – paliata – na comédia contemporânea, do programa, pois, sabe-se que o mundo antigo influenciou em vários aspectos a nossa época, uma vez que, como sabemos, o trágico imita pessoas melhores do que o comum, e o cômico imita pessoas piores do que o comum (SUASSUNA, 2008, p. 115).

Assim, eram as personagens da *sitcom*. Seu Vavá era um chefe de família e síndico do edifício onde morava ele e sua família, composta também por Caco Antibes, seu genro vaidoso e que sempre queria se dar bem; Magda, sua filha e esposa de Caco, qual fazia papel de ‘burra’, e frequentemente repetia “não tô entendendo”, ao deixar de assimilar o que lhe diziam; Cassandra, mãe de Magda e irmã de Vavá, que foi grã-fina e não perdeu seus hábitos de vaidade; Edileuza, a empregada doméstica sem papas na língua; e Ribamar, o porteiro do edifício que se aproveitava de Vavá, assim como boa parte da família.

Então, no elenco de “Sai de baixo”, há pessoas com diversas características ditas ‘piores do que o comum’, como a definição dos personagens da comédia para Aristóteles. Seu Vavá era atrapalhado, bobo e avaro; Caco Antibes, vaidoso e ambicioso demais, egoísta e mentiroso; Magda não tinha inteligência e, por isso, era demasiadamente boba; Cassandra tinha também uma vaidade e futilidade exagerada; Edileuza

e Ribamar eram abusados, sendo o último espertalhão, sempre querendo aplicar golpes em Vavá.

De acordo com Aristóteles, a primeira característica do Trágico é uma ação de caráter elevado (SUASSUNA, 2008, p. 126). Além disso, a linguagem do trágico é ornamentada; A personagem do trágico tem um caráter que é a mistura de boas e más qualidades, sempre possuindo um conflito; e as personagens clássicas escolhem os (caminhos) de maior perigo, os mais arriscados e cheios de grandeza (SUASSUNA, 2008, p. 127-130).

Sendo assim, pode-se inferir que a comédia é o oposto da tragédia. Em "Sai de baixo" não há ações de caráter elevado, pelo contrário, os personagens apresentam atitudes embaraçosas, duvidosas e reprováveis. A linguagem é simples, acessível a todos, e, por vezes, faz rir por trazer diálogos inesperados. Enquanto no trágico, os personagens são complexos, na comédia eles são aquilo que apresentam num primeiro momento. Por exemplo, o personagem Ribamar, que é um porteiro atrevido e espertalhão, e não apresenta atitudes que o afastem dessas características. Os problemas que os personagens vivem dentro de uma comédia não são tão grandes assim, e podem ser resolvidos com facilidade, que é o que almejam os personagens também, nada de conflitos ou caminhos arriscados, como na tragédia descrita por Aristóteles.

Também é conhecido que "as personagens muitas vezes são construídas especialmente para produzirem o riso; daí seu caráter frequentemente caricatural" (CARDOSO, 2003, p. 33). De fato, em "Sai de baixo", cada personagem possui características marcantes, sendo algumas ridículas, justamente para causar o riso, incluindo a maneira de falar, de se vestir e de agir, que são específicas.

Além disso, "os nomes dos personagens são muitas vezes estranhos e engraçados. Neologismos e helenismos ponteam o texto, provocando efeitos engraçados" (CARDOSO, 2003, p. 33). Assim, não é à toa que nomes incomuns apareçam na história. Os personagens se chamam Edileuza, Ribamar, Caco, Magda, Cassandra e Vavá; e expressões novas como "canguru pernetá" também aparecem na história.

2. "Sai de Baixo" e características da Comédia Nova Romana

Sabe-se que a comédia atual é resultado de uma transformação que vem acontecendo desde séculos a.C., mas será que ela mudou muito? Acredita-se que não, visto que diversas características da comédia nova romana podem ser identificadas nas comédias contemporâneas, como no caso do programa exibido na TV, "Sai de baixo".

É certo que, obviamente, nem todas as características da comédia paliata estão presentes em comédias atuais, bem como não estão presentes o cenário e os hábitos gregos, incluindo as vestes, que influenciam os romanos a criar a comédia deles. O tema central de Sai de baixo também não inclui o 'amor contrariado ou proibido', mas, sim, fatos corriqueiros que se passam em uma família, e entre pessoas de classes sociais diferentes, temas que também vieram da comédia paliata.

E para apresentar algumas das influências da comédia paliata no programa, foi escolhido o primeiro episódio da comédia, considerado importante, para se compreender o enredo da série e, aleatoriamente, o episódio 12, da 1ª temporada, intitulados respectivamente "A festa de Babete" e "Lua cheia", de onde foram retirados trechos nos quais foi possível observar características interessantes à análise em questão. O enredo do episódio "A festa de Babete" é a chegada de Cassandra, Magda e Caco à casa de Vavá. Os três, falidos e sem lugar para morar, chegam 'de mala e cuia' na casa do irmão de Cassandra, que, por sua vez, inventa que irá se casar para não abrigar a família na sua casa. Já o episódio "Lua cheia" é o desenrolar de uma noite assustadora na casa da família, que anda recebendo visitas de um 'lobisomem'.

A primeira característica semelhante à comédia nova romana em "Sai de baixo" é o uso de uma temática comum. No primeiro episódio de "Sai de baixo", Vavá vive sozinho, até que sua irmã, sobrinha e cunhado chegam para viver na casa dele, sendo Vavá o único que trabalha, entre todos da família. O enredo nos remete a um dos temas comuns das comédias paliatas, citado neste artigo, o do parasita que se apega a um protetor e passa a viver às expensas dele, no caso, a família toda de Vavá é parasita, sendo ele o protetor.

Além disso, outra característica abordada neste artigo é a linguagem extravagante utilizada na comédia paliata. No episódio "Lua cheia", pôde-se observar vários diálogos assim. Numa das cenas, Vavá diz a Ribamar: - explique-se! E Ribamar responde: - explico-se; em outra cena, Caco diz: - cadê a Edileuza, aquela abóbora selvagem? Ou seja, são exemplos de falas inusitadas, 'sem pé nem cabeça', como as utilizadas nas comédias de Plauto.

Apesar do inusitado, a característica das comédias paliata é o uso da linguagem simples, no sentido de ela ser acessível, ser a linguagem comum utilizada pelas pessoas no dia-a-dia. Assim é o seguinte exemplo. Edileuza diz a Magda, no episódio "Lua Cheia": - Existe mula-sem-cabeça. E Magda responde: - Eu sei, eu conheço uma mula-sem- cabeça. E Edileuza responde: - Eu conheço uma mula-com-cabeça. Outro exemplo de uma linguagem simples que tem igual valor cômico vem a seguir. Caco diz: - Edileuza, você vai ser nossa isca viva. E ela responde: - Que isca viva? Tu já viu minhoca do meu tamanho?

Outra característica da comédia paliata abordada neste artigo é a presença de personagens como 'serviçais abusados', Em "Sai de baixo", tanto Edileuza quanto Ribamar são assim. Por exemplo, em certo momento, Ribamar diz: - o courinho de rato, quem vai pagar? E Cassandra diz: - depois o Vavá acerta com você, estou sem trocado essa semana. É quando Edileuza diz: - ela esqueceu de assaltar a igreja essa semana. E Ribamar finaliza para a patroa: - miserável!

Aliás, a presença de personagens de diferentes classes sociais é outra característica da comédia paliata. Em "Sai de baixo", há sempre o conflito entre patrões e empregados, com a já apresentada troca de grosserias entre eles.

Apesar de 'folgados', os serviçais na comédia paliata eram leais aos seus 'amos'. Em 'Sai de baixo' não há escravidão, apesar de os empregados serem explorados (caso para outra discussão, que aqui não cabe), e Edileuza é assim, 'abusada' com os patrões, porém leal a Vavá, por quem faz tudo e protege.

No episódio 'Lua cheia' ela afirma: - Seu Vavá é como um pai para mim. E no episódio "A festa de Babete", o primeiro de "Sai de baixo",

Edileuza se surpreende com o telefonema do Vaticano para seu Vavá, que não pode atender ao telefone, por estar dormindo com uma mulher na sala. Para livrá-lo de qualquer problema, Edileuza diz: - Sua Santidade, olha, a senhora me perdoe, mas, sabe o que que é, o seu Vanderley tá ocupado, ele... Na verdade, ele foi à missa comungar, né? Ele vai todo dia, de manhã ele comunga, ele é muito beato. E finaliza: - livre tua cara mais uma vez, hein, seu Vavá?!

Depois, percebemos por que Edileuza é leal a Vavá, e não a Cassandra. É que o Seu Vavá é o patrão da empregada, de fato, enquanto Cassandra chegou a casa depois, e sem ser da vontade de Vavá, ficou lá com filha e cunhado. Ao final do primeiro episódio, ela diz: - Seu Vavá, vou fazer da vida deles um inferno.

Apesar de não serem valorizados pelos patrões, os serviçais possuem alto valor nas comédias paliatas, pois eles são fundamentais para o desenrolar das histórias. Assim acontece em "Sai de baixo". No episódio "A festa de babete", é a empregada Edileuza quem arruma uma 'noiva' falsa para Vavá tentar enganar a família. É quando surge Ribamar, travestido de mulher. Ele se finge de noiva durante um tempo, até que resolve revelar quem é realmente, acabando com o plano de Vavá, que precisa aceitar que sua família fique na sua casa, visto que ele não vai se casar. Ou seja, Ribamar e Edileuza são as pessoas que desenrolam a história.

É assim que acontece no episódio "Lua cheia" também. Ribamar se torna o principal suspeito de ser o lobisomem que aterroriza a casa, então todos se mobilizam para pegá-lo. No final, o lobisomem não era ele, mas foi o porteiro do prédio o responsável pelo desenvolvimento do enredo.

Outra característica da comédia nova romana é a 'quebra da ilusão dramática'. Em "Sai de baixo", os atores saem do personagem, esquecem falas ou riem das situações de cena. Sempre que um personagem entra em cena, ele recebe aplausos da plateia e então interage com ela. Quando entra em cena, no episódio 'Lua cheia', Caco Antibes (Miguel Fallabela) vem com uma placa em que está escrito "mais aplausos" e, além disso, faz poses para o público, assim como os outros personagens do programa quando entram em cena.

Outro momento em que a quebra da ilusão dramática acontece é quando Caco Antibes tira os atores de seus personagens, quando diz: - que coisa triste, dois atores sérios, consagrados, atores que já fizeram Shakespeare, pagando mico por causa de um pernil. Assim como acontece quando Caco diz à Cassandra: - Diga, por favor, aos telespectadores, que creme você está usando.

A característica de certos personagens sempre buscarem o caminho mais fácil para conseguirem as coisas também acontece com frequência em "Sai de baixo", visto que há vários personagens que desejam se aproveitar de situações para 'sair por cima'. Um exemplo, no episódio 'Lua cheia', acontece quando Caco Antibes pega uma câmera na expectativa de filmar Ribamar se transformando em lobisomem, a fim de ganhar dinheiro com a gravação. Caco diz a Ribamar: - você é minha mina de ouro!

Além de tudo, há certos momentos em que o elenco canta no programa (no episódio "A festa de Babete, Ribamar canta música de Roberto Carlos, e em "Lua cheia", ele canta música de Ney Matogrosso), e há momentos em que os personagens se vestem de mulher ou outra fantasia (Ribamar se fantasia de noiva do seu Vavá, no episódio "A festa de Babete", e seu Vavá

se veste de lobisomem no episódio "Lua cheia"), fatos que aconteciam na comédia paliata.

Considerações finais

Ao final deste artigo, que não almejou trazer nenhum estudo definitivo sobre o tema, mas, sim, um início de leituras sobre a comédia antiga e contemporânea, foi observado que as duas comédias possuem várias semelhanças.

Após as comparações das características citadas pelos autores lidos como pertencentes a comédia nova romana e as características presentes no programa humorístico da Globo "Sai de baixo" foi possível observar que há diversas semelhanças entre a comédia paliata e a comédia contemporânea do programa.

Acredita-se que o fato de uma comédia feita próxima aos anos 2000 ter semelhanças com comédias feitas centenas de anos antes de Cristo se dá pelo fato de os autores clássicos terem criado os gêneros teatrais, servindo como referência até os dias de hoje, visto que a forma de se fazer rir muda, mas não completamente. Na verdade, os temas, as expressões mudam, mas a forma de se fazer humor continua seguindo a mesma base.

Entre as características da comédia paliata que são utilizadas até hoje, tendo como referência a comédia "Sai de baixo", podemos citar o tema do carrapato que se aproveita de um provedor, a sátira de costumes, a linguagem extravagante e neologismos, os servos espertos e folgados, porém leais, a quebra da ilusão dramática, os nomes estranhos e engraçados, os personagens caricaturais, a ausência de grandes conflitos, o canto e travestimentos presentes, e o caminho fácil pelo qual os personagens buscam.

Referências

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DONNER, Mariana. *A intertextualidade na comédia: a presença de Plauto em Molière e Suassuna*. Porto alegre: UFRS, 2011.

GRIZOSTE, Weberson Fernandes. *Nas origens do drama e do teatro ocidental. Onde cabe o romance e o cinema?* Boletim de Estudos Clássicos 59. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 2015.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. vol. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

RIBEIRO, José Luiz. *Riso e simulacro em Sai de baixo*. Juiz de Fora: Facom – UFJF, v.2, n.2, p.109-124, 1999. www.facom.ufjf.br.

SAVORELLI, Antonio. *Beyond Sitcom*. Jefferson: McFarland & Company Publishers, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 9ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.



PARTE IV
**AMAZONAS:
LÍNGUA E POESIA**

Fala e escrita no ensino de língua portuguesa

Maria do Perpétuo Socorro Conceição da Silva (IFAM - Campus Zona Leste)
Regina Célia Ramos de Almeida (IFAM - Campus Zona Leste)

Introdução

Ensinar uma língua é muito mais que prescrever as regras de sua gramática normativa. É propiciar ao educando competência linguística suficiente para que ele possa compreender e acompanhar as transformações sociais que acontecem ao seu redor. Com base nestas reflexões, desenvolvemos com os alunos da 2ª série do ensino médio integrado ao técnico, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas -IFAM – *Campus Manaus Zona Leste*, a atividade linguística denominada “Transcrição da fala como estratégia didática no ensino de língua portuguesa”.

Nosso propósito com o desenvolvimento desta atividade, é proporcionar aos referidos alunos uma compreensão de fala e de escrita como modalidades linguísticas que se inter-relacionam e constituem entre si uma relação de complementaridade e não de oposição. Além desta questão de âmbito geral, planejávamos também demonstrar aos educandos que, do ponto de vista do uso, tanto a fala quanto a escrita possuem igual importância na língua. Outro aspecto não menos importante na nossa proposta é propiciar contextos interativos onde os discentes possam praticar diferentes formas de uso linguístico.

Embasamos nossa atividade nos pressupostos teóricos da Sociolinguística Variacionista, em especial, no Brasil, nas concepções de Marcuschi e Dionísio, Fávero et al. Mollica, Paiva, Tasca, entre outros.

Abordar a língua fundamentada nesta concepção, além de ter sido uma estratégia para tentar fugir do tradicional ensino de português, pautado apenas na prescrição de regras, serviu também para demonstrar a estes discentes que a fala é tão importante no uso da língua quanto a escrita. Marcuschi e Dionísio (2007) afirmam que, em geral, não é comum os professores de língua portuguesa darem muito espaço para o trabalho com a fala em suas aulas. E em algumas ocasiões em que trabalham esta modalidade linguística, fazem isto de forma equivocada. Nas palavras dos

referidos autores “[...] a distinção entre fala e escrita vem sendo feita na maioria das vezes de maneira ingênua e numa contraposição simplista. As posições continuam preconceituosas para com a oralidade”.

Por isso, julgamos ser relevante o desenvolvimento da atividade “Transcrição da fala como estratégia didática no ensino de língua portuguesa” com os alunos supramencionados visto que se trata de um meio onde eles podem observar o funcionamento da fala e da escrita a partir de suas próprias vivências.

Nossos pressupostos encontram amparo nas ideias de Fávero et al. (2007, p. 83) quando afirmam que “[...] a aplicação de atividades de observação que envolvem a organização de textos falados e escritos permite que os alunos cheguem à percepção de como efetivamente se realizam, se constroem e se formulam esses textos”.

Além disto, esta estratégia didática de ensino da língua portuguesa leva em consideração o importante marco teórico introduzido no final dos anos 90 pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), que tiveram o mérito de dar à fala um lugar de destaque no ensino.

1. As relações entre fala e escrita

Na concepção de Fávero et al. (2007) embora haja uma vasta produção de estudos acerca da fala e outra não menos proporcional acerca da escrita, ainda temos muito o que conhecer acerca do uso e do funcionamento destas duas modalidades linguísticas.

Historicamente, fomos influenciados a conceber estas duas modalidades como práticas linguísticas com pesos diferenciados sob o ponto de vista dos valores sociais. Para Marcuschi e Dionísio (2007, p. 24) esta forma de compreensão trouxe sérios prejuízos para a análise da relação entre fala e escrita na linguística.

Uma consequência visível desta postura foi a exclusão da fala dos estudos sistemáticos sobre a língua, por um bom tempo, simplesmente por esta modalidade se dar no âmbito de uso real da língua e por comportar em si uma variedade de usos.

Entretanto, enfatizam os referidos autores, esta visão não passa de um equívoco, uma vez que fala e escrita constituem um sistema linguístico único: a língua portuguesa.

Porém, ao tratarmos da relação entre ambas as modalidades, não podemos ignorar o fato de que cada uma enfatiza diferentes componentes e estruturas do sistema, além de serem distintas nas suas condições de produção, transmissão e recepção. Deste modo, esclarecem Fávero et al. (2007, p. 69), “[...] aquilo que se poderia considerar distinção corresponde meramente a diferenças estruturais”.

Esta concepção acerca da relação fala e escrita é compartilhada por vários estudiosos entre os quais destacamos: Akinnaso (1982 apud Fávero et al., 2007), Givón (1979), Berruto (1985) e Marcuschi (2010).

Na concepção do primeiro, a escrita é um processo basicamente mecânico, o que torna indispensável a manipulação de um instrumento físico e coordenação consciente de habilidades específicas motoras e cognitivas. Assim, a escrita é completa e inevitavelmente artificial, enquanto a fala

é um processo natural, fazendo uso dos meios chamados órgãos da fala (AKINNASO, 1982, p. 113).

Para o segundo, Givón (1979), a língua escrita é uma tradução do oral, e é indubitável que ela tem relações genéticas com a fala.

Berruto (1985), por sua vez, destaca que os princípios fundamentais de funcionamento da língua falada intervêm de forma conjunta e são os seguintes: egocentrismo, simplificação, falta de faculdade de planejamento, possibilidade de perceber dispositivos capazes de melhorar a articulação discursiva e sua decodificação em relação ao ouvinte e às exigências do processo de informação.

Percebe-se por meio destes pontos de vista que a fala não dispõe de uma gramática própria; suas regras de efetivação é que são diferenciadas em relação à escrita. Ocorre, neste sentido, maior liberdade de iniciativa por parte de quem fala.

Ademais, reforça Marcuschi (1997, p. 4-5) “[...] as diferenças entre fala e escrita não se esgotam nem têm seu aspecto mais relevante no problema da representação física (grafia x som), já que entre a fala e a escrita medeiam processos de construção diversos”.

Assim, fala e escrita devem ser analisadas a partir das condições comunicativas já que são estas condições que determinam as formas apropriadas para cada uso linguístico.

Com base nesta premissa Fávero et al. (2007) elencaram alguns fatores comparativos entre fala e escrita, como podemos observar na tabela abaixo.

Tabela 1: Comparação entre fala e escrita

FALA	ESCRITA
a. interação face a face; b. planejamento simultâneo ou quase simultâneo à produção; c. criação conjunta entre os interlocutores, formulação e reformulação; d. impossibilidade de apagamento; e. f. g. reformulação produzida tanto pelo falante quanto pelo interlocutor; acesso imediato às reações do interlocutor; o falante pode processar o texto, redirecionando-o a partir das reações do interlocutor; h. o texto tende a mostrar o processo de criação.	a. interação a distância (espaço-temporal); b. planejamento anterior à produção; c. criação individual d. possibilidade de revisão; e. formulação produzida pelo escritor; f. sem possibilidade de acesso; g. o escritor pode processar o texto a partir das possíveis reações do leitor; h. o texto tende a esconder o processo de criação.

Fonte: Fávero et al. (2007, p. 74).

Estes pontos concedem, pois, especificidades às duas modalidades linguísticas. Na fala, as frases são curtas, as construções sintáticas são mais simples, existem repetições, truncamentos, reformulações (paráfrases). Existem ainda os marcadores conversacionais (*uhn, ahn, viu, sabe, né, quer dizer, eu acho, daí, aí*). Além destes, há também os prosódicos (pausa, tom de voz, ritmo, velocidade) e os não-linguísticos (riso, olhar, gestos) que articulam esse texto. Já na escrita, as estruturas frasais tendem a ser complexas, o vocabulário variado, o texto, enfim, mais conciso.

2. O tratamento da fala no ensino de língua portuguesa

O ensino de língua portuguesa, a rigor, se confunde com o ensino de gramática, razão pela qual o senso comum entende que aprender uma língua é saber lidar com todas as regras ditadas por sua gramática normativa. Desde o século XVIII, momento em que o ensino de língua portuguesa passa a integrar o currículo escolar, sua preocupação sempre esteve voltada para uma concepção de língua com base na escrita, que por sua vez estava ancorada na gramática tradicional. Entretanto, com o desenvolvimento científico a sociedade passa por mudanças que exigem do indivíduo competência linguística suficiente para que ele possa compreender e acompanhar as transformações que acontecem ao seu redor.

A escola, instituição eleita pela sociedade como responsável pela educação formal, precisa corresponder a esta demanda. Neste sentido ela precisa superar a concepção retrógrada de ensino de língua para evitar as possíveis lacunas geradas na formação dos alunos. Neste caso, é necessário, por exemplo, que o professor de língua portuguesa tenha consciência de que, o aluno, ao chegar à escola, domina suficientemente a gramática implícita da língua, isto é, conhece e utiliza, competentemente, as estruturas fonético/fonológicas, morfossintáticas e semântico-pragmáticas que o tornam capaz de produzir sequências linguísticas reconhecidas como sendo da língua portuguesa. E, mais que isso, revela o domínio de recursos discursivos indispensáveis para propor e manter relações nas redes sociais de que participa, de acordo com suas vivências, sua idade cronológica, suas experiências, enfim.

Assim, a tarefa da escola começa muito além do que normalmente se considera. A ela cabe promover ações que levem o aluno a ampliar suas capacidades para uma participação eficiente nas práticas de letramento requeridas pela sociedade. Neste caso, o trabalho com a modalidade falada da língua é de fundamental importância, visto que representa uma via de acesso aos usos mais formalizados e convencionais da linguagem, que exigem um controle mais consciente e voluntário da enunciação.

Na concepção de Barros (2015), o fato de a fala ser uma atividade central na vida dos indivíduos, enquanto seres sociais, já é motivo suficiente para justificar o seu estudo na escola. No entendimento do referido autor, a escola deve dar mais atenção à fala por sua centralidade na relação com a escrita.

Neste mesmo viés, Milanez (1993) defende que o papel do professor é conscientizar o que é intuitivo no aluno a respeito da língua oral. Conforme este teórico, o aluno deve ser levado a reconhecer as diversas variantes da língua e distinguir entre o que é formal e o que é informal.

Neste sentido, o entendimento de que a língua é heterogênea e, portanto, sujeita à variação e mudança parece ser um ponto básico no suporte do trabalho com a fala e a escrita em sala de aula. Todavia, boa parte dos professores de língua portuguesa ainda desenvolve sua prática tendo como principal recurso pedagógico o livro didático, que por sua vez tem se mostrado falho e ineficiente nesta questão. Sobre este aspecto Belini e Sousa (2014, p. 228) afirmam que “[...] ainda não estamos em uma situação satisfatória de ensino da língua portuguesa, pois a incorporação das

pesquisas e teorias linguísticas referentes ao ensino de língua portuguesa e ao livro didático no âmbito escolar, apenas ensaiaram aparecer”.

Quanto ao trabalho com a língua falada nos livros didáticos, a impressão que temos é que ainda não existem metodologias próprias para este aspecto, visto que no geral, os livros didáticos apresentam atividades, principalmente as que se referem à modalidade falada, como, conversas com colegas, discussões em grupo e correção de exercícios feita oralmente, voltadas para outros focos que não o estudo e a sistematização de conhecimento sobre os gêneros orais. Sobre este aspecto Marcuschi (2005, p. 24), faz a seguinte observação:

Os autores dos manuais didáticos, em sua maioria, ainda não sabem onde e como situar o estudo da fala. A visão monolítica da língua leva a postular um dialeto de fala padrão calcado na escrita, sem maior atenção para as relações de influências mútuas entre fala e escrita. Certamente, não se trata de ensinar a falar. Trata-se de identificar a imensa riqueza e variedade de usos da língua.

No que se refere à ineficiência no trato com a língua falada, não é questão específica de um autor ou de uma obra, mas se trata de um problema compartilhado pela maioria dos manuais didáticos, que ainda refletem os dogmas defendidos por uma forma de ensino extremamente tradicionalista e, na maioria das vezes, ineficaz e desgastante tanto para o aluno como para o professor. Para constatar esta realidade, Marcuschi (2005, p. 27-30) analisou livros didáticos de diferentes autores e verificou aspectos críticos como:

- A terminologia para tratar da fala geralmente não se acha bem fixada, pois as designações são variadas e pouco precisas, confundem-se gírias com dialetos e regionalismos; inexistente a distinção entre oral e coloquial, também falta uma concepção de língua falada;

- Há uma tendência em dicotomizar a produção linguística, classificando a escrita como padrão e a fala como não padrão o que concorre para uma supervalorização da escrita em detrimento da fala;

- A língua falada, via de regra, é tratada como uma questão lexical restrita aos usos de gírias, expressões coloquiais e outros aspectos simplificados;

- Os exercícios e atividades propostas com a linguagem considerada coloquial na sua relação com a linguagem culta são em sua maioria, atividade de reescrita de expressões descontextualizadas;

- As observações sobre a língua falada não são sistemáticas, mas pontualizadas e a propósito de elementos não centrais, como os usos de construções particulares, usos de alguns verbos e colocações de pronomes, quase não havendo a noção de processos e estratégias para caracterizar a relação fala-escrita;

- Também se observa uma nítida consciência para o gênero diálogo como única fonte clara para a presença de estratégias de fala. Com isto, a própria noção de discurso direto é definida como fala citada, quando se poderia também citar a escrita;

- Os exercícios que se dedicam à oralidade privilegiam atividades de oralização da escrita ou atividades que culminam com textos escritos não necessariamente surgidos de discussão sobre o que foi falado; ou exercícios com base na audição de falas reais fora do contexto da aula ou da escola, ignorando-se a produção da fala em tempo real;

- Há poucas obras demonstrando a consciência linguística e sistemática das relações entre a fala e a escrita como duas modalidades de uso da

língua, com funções igualmente importantes na sociedade e responsáveis pela formação cultural de um determinado povo e da humanidade;

- Não há menções sistemáticas à variação linguística da fala, ignorando-se a variação na escrita. Também não há uma exploração consistente sobre as formas de construção de sentido na fala. Deste modo as próprias atividades de reescrita da fala não apontam para a possível mudança de sentido na nova formulação, o que sugere uma crença subjacente e não explicitada na possibilidade de tradução perfeita.

Desta forma, de acordo com Bortoni-Ricardo (2005), para que a diversidade linguística seja contemplada, os livros didáticos poderiam inserir em seus programas, os níveis de uso da língua, bem como suas formas de realização do coloquial ao formal, os traços contínuos ou descontínuos, sejam na fala ou na escrita, sem se ater a aspectos estritamente lexicais.

A propósito de uma pedagogia que considere a fala como ponto de partida para o ensino da língua portuguesa, os Parâmetros Curriculares Nacionais, no tocante à língua portuguesa (1997, p. 26), preconizam que:

[...] a escola precisa livrar-se de alguns mitos: o de que existe uma única forma certa de falar – a que se parece com a escrita – e o de que a escrita é o espelho da fala – e, sendo assim, seria preciso consertar a fala do aluno para evitar que ele escreva errado. Essas duas crenças produziram uma prática de mutilação cultural que, além de desvalorizar a forma de falar do aluno, tratando sua comunidade como se fosse formada por incapazes, denota desconhecimento de que a escrita de uma língua não corresponde inteiramente a nenhum de seus dialetos, por mais prestígio que um deles tenha em um momento histórico.

Com base nestas reflexões, para que tenhamos uma escola que se constitua como espaço de saber, de cultura e de ciência, promovendo o aprendizado, é necessário repensar as práticas pedagógicas, adotando uma perspectiva heterogênea de língua. Além disto, é preciso que sejam revistos currículos e materiais didáticos, principalmente os livros que, por diversos fatores, abarcam poucas atividades voltadas para o trabalho com a fala, conforme mencionamos anteriormente, e dão mais ênfase às atividades de escrita que sufocam o que consideramos essencial, como a ampliação progressiva de habilidades de uso e reflexão, adquiridas ao longo da vida escolar.

Finalmente, reforçamos a ideia de que a escola é um lugar que deve promover o ser humano, fazendo-o refletir e agir sobre sua realidade, em vez de apenas aceitá-la, ou adaptar-se a ela.

3. Aspectos Metodológicos

Com base na proposta de Fávero et al. (2007), dividimos a atividade em três etapas. Na primeira delas, fomos buscar suporte em Marcuschi (2010), e fizemos uma abordagem acerca da fala e da escrita, destacando entre outros pontos cruciais, questões como:

- existem muito mais semelhanças que diferenças entre fala e escrita tanto nos aspectos estritamente linguísticos quanto nos aspectos sociocomunicativos;

- as relações de semelhanças e diferenças entre fala e escrita podem ser mais bem compreendidas quando observadas no contínuo dos gêneros textuais, que na maioria dos casos se dão em relações de contrapartes, ocorrendo, em grau significativo, gêneros similares nas duas modalidades;

- muitas das características diferenciais atribuídas a uma das modalidades são propriedades da língua, por exemplo: contextualização/descontextualização; envolvimento/ distanciamento;

- tanto a fala quanto a escrita em todas as suas formas de manifestação textual, são normatizadas (não se pode dizer que a fala não segue normas por ter enunciados incompletos, ou por apresentar muitas hesitações, repetições e marcadores não lexicalizados);

- fala e escrita não operam nem se constituem numa única dimensão expressiva, mas são multissistêmicas, isto é, a fala se serve da gestualidade, da mímica, da prosódia etc., e a escrita se serve da cor, do tamanho, da forma das letras e dos símbolos, como também de elementos logográficos, icônicos e pictóricos, entre outros, para fins expressivos.

Após esta abordagem, pedimos aos alunos que formassem duplas e distribuimos para cada uma delas uma folha de papel almaço a fim de que pudessem realizar o que proporíamos. Posteriormente, pedimos que cada membro da dupla contasse ao seu colega um fato importante de sua vida. À medida que o primeiro falava, o segundo transcrevia o texto oral no papel almaço, tal qual estava sendo ouvido e percebido. Em seguida, os papéis se invertiam: o ouvinte assumia o papel de falante e este, o de ouvinte.

Na sequência, solicitamos que os alunos transformassem os textos orais em textos escritos e explicassem qual o caminho percorrido para se chegar ao texto escrito.

A segunda etapa constituiu-se pelo compartilhamento das duplas. Os alunos formaram um grande grupo, leram as transcrições orais e os textos escritos. Além disso, compartilharam entre si o percurso feito na transformação do texto oral para o escrito, observando que as diferenças existentes entre estas duas modalidades linguísticas não são polares e sim, graduais e contínuas.

Os alunos perceberam que a passagem do texto oral para o escrito não se dá naturalmente no plano dos processos de textualização, visto que se trata de um procedimento que envolve operações complexas que interferem tanto no código quanto no sentido e demonstram uma série de aspectos nem sempre bem compreendidos da relação fala-escrita.

É válido ressaltar, entretanto, que o propósito da nossa atividade em nenhum momento se limitou à passagem de um texto aparentemente desorganizado e confuso (o texto oral) para outro organizado e estruturado (o texto escrito), visto que o texto oral está em ordem no que se refere à sua formulação e no geral, não apresenta problemas para a sua compreensão.

Por fim, na terceira etapa, convocamos os alunos a fazerem uma reflexão acerca da atividade realizada, respondendo as seguintes questões: a) Escrever é simplesmente transpor a fala para o papel? b) São necessárias adaptações? Quais? c) Que aspectos caracterizam as duas modalidades?

4. Discussão dos resultados

A leitura das transcrições de fala e dos respectivos textos escritos produzidos pelos alunos permitiu que eles expusessem suas opiniões, facilidades e dificuldades acerca da atividade. A maioria dos alunos relatou tê-la desenvolvido com certa facilidade, e então destacamos o conhecimento

que possuem enquanto falantes da língua portuguesa, tanto em relação ao funcionamento gramatical, quanto ao reconhecimento dos diferentes níveis de uso e variedades da língua, seja na fala seja na escrita. Todos os alunos demonstraram perceber – em maior ou menor grau – as especificidades das duas modalidades e, juntamente com as professoras, discutiram-nas.

Em relação à transcrição da fala, os alunos deram destaque para os seguintes aspectos:

- a) presença de muitas expressões como *né, daí, aí*, que operam como elementos coesivos;
- b) repetibilidade do vocabulário, sobretudo para efetuar retomadas dos tópicos discursivos;
- c) reformulações e alteração do curso de fala em virtude de expressão facial e gestos do interlocutor; língua mais coloquial, informal.

Já na modalidade escrita, os alunos apontaram como destaque os seguintes pontos:

- a) busca pela utilização de diferentes nexos, conjunções, ampliando também o vocabulário;
- b) apagamento de repetições;
- c) concisão;
- d) esforço maior no intuito apresentar claramente as informações ao leitor, já que não se tem acesso direto às suas reações;
- e) língua mais formal.

As adaptações feitas pelos discentes na passagem do texto oral para o escrito envolveu, entre outros aspectos: a eliminação de marcas estritamente interacionais e inclusão da pontuação; o apagamento de repetições, redundâncias, autocorreções e introdução de substituições; a substituição dos turnos por parágrafos; e, por fim, o tratamento estilístico com seleção de léxico e da estrutura sintática, num percurso do menos para o mais formal. Segundo Fávero *et al.* (2007, p. 90), “conhecer essas operações é imprescindível para melhorar o domínio da escrita”.

No entanto, nem todos os discentes conseguiram realizar a atividade a contento. Houve um grupo de três dentre eles que afirmou ter tido dificuldade na realização da atividade, principalmente no momento de transformação do texto oral para o texto escrito. Segundo eles, a dificuldade em lidar com a ausência do interlocutor no texto escrito foi fator preponderante para que faltasse clareza na exposição de suas ideias. Além disto, a exigência de uso da variedade padrão fez com que eles não se reconhecessem em suas produções escritas. De fato, eles perceberam que houve menor envolvimento de sua parte nos textos escritos. Sobre este aspecto, Fávero *et al.* (2007, p. 71) explicam que na fala, os sujeitos produzem mais pronomes pessoais e mais termos indicativos de consciência de projeção, tais como: eu acho, na minha opinião, entre outros. Todavia, a dificuldade que estes discentes disseram sentir na transposição do texto oral para o texto escrito foi criativamente solucionada a partir do momento em que lhes propusemos escrever como se fosse para o *messenger, twitter* ou *what's app* – redes sociais da *internet* que permite enviar e receber atualizações de usuários. Imediatamente, estes alunos puderam perceber um objetivo em

suas produções e aproximá-las de sua realidade. Com isto, a elaboração de seus textos escritos fluiu com certa facilidade.

É oportuno, porém, ressaltar que a turma observou que os três alunos mantiveram na escrita certas marcas da oralidade, como, por exemplo, "E aí galera!" – frase inicial do texto. Estes aspectos nos deram suporte para reforçarmos aos alunos que fala e escrita, mesmo possuindo especificidades próprias, não constituem oposição entre si. As diferenças e integrações, no entendimento de Fávero *et al.* (2007, p. 90), "[...] ocorrem num *continuum* (e não num grau de oposição) que vai do menos para o mais formal". Portanto, é uma questão de se adequar linguisticamente às situações de uso da escrita. As redes sociais, assim como outros meios digitais, *blogs*, por exemplo, atestam, conforme Correa (2008, p. 142) "[...] a presença de fatos linguísticos da enunciação falada (gêneros, recursos fônicos, morfossintáticos, lexicais e pragmáticos) na enunciação escrita". O autor esclarece ainda que, considerar a presença do oral no escrito como algo prejudicial, perverso é consequência de uma postura que defende uma língua e uma escrita idealizadas. Acrescentamos, também, que a atividade em pauta não considerou, em seu propósito, que a transcrição para a modalidade escrita fosse feita em nível formal, dando liberdade para que os discentes usassem seus conhecimentos prévios acerca da escrita.

Em consonância com Correa (2008), defendemos a concepção de que entre fala e escrita não existem diferenças quanto aos conhecimentos que podem ser por elas transmitidos ou gerados, portanto, não há uma relação de oposição entre elas. O que existe entre estas duas modalidades linguísticas é uma relação de complementaridade. Além disto, compreendemos que a heterogeneidade é uma característica inerente às línguas naturais.

Pensar a língua por este prisma, nos leva a um ensino menos preconceituoso, voltado para uma pedagogia culturalmente sensível¹.

Conclusão

Transcrever a fala é passar um texto de sua realização sonora para a forma gráfica com base em uma série de procedimentos convencionalizados (MARCUSCHI, 2010, p. 49). Com certeza, há, neste percurso, uma série de procedimentos e decisões que conduzem a mudanças relevantes que não podem ser ignoradas. Todavia, explica o referido autor, as mudanças ocorridas na transcrição não devem interferir na natureza do discurso produzido do ponto de vista da linguagem e do conteúdo.

A realização desta atividade nos possibilitou observar, na prática, especificidades da fala e da escrita, deixando claro que entre ambas não há polaridade, nem dicotomia.

Ao considerarmos a fala como ponto inicial para pensarmos a língua portuguesa, tivemos a pretensão de valorizar o conhecimento linguístico do aluno, enquanto falante desta língua.

1. Conforme Bortoni-Ricardo (2005, p. 118), uma pedagogia culturalmente sensível é um tipo de esforço especial empreendido pela escola, a fim de reduzir os problemas de comunicação entre professores e alunos, de desenvolver a confiança e impedir a gênese de conflito que se move rapidamente para além das dificuldades de comunicação, transformando-se em lutas amargas de trocas de identidade negativas entre alguns alunos e seus professores.

As discussões propostas pelos autores que nos ampararam teoricamente forneceram suporte para o discente ampliar o domínio da língua escrita, compreendendo as ações necessárias para transpor um texto do oral para o escrito, bem como conhecer as características de cada modalidade linguística.

As reflexões advindas dos textos produzidos possibilitaram que os próprios discentes observassem o seu desempenho linguístico e desenvolvessem uma leitura e uma produção textual crítica e consciente.

Referências

BARROS, Kazue Saito Monteiro de. *Tratamento da oralidade em sala de aula: contribuições para o ensino de língua*. Filologia, Linguística, Português. v. 17. n. 01. Jan./Jun. São Paulo: 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v17i1p75-99>. Acesso em: 15/07/2018.

BELINI, Raimunda Gomes de Carvalho; SOUSA, Maria Margarete Fernandes de. *A variação linguística no livro didático: um olhar sob a perspectiva sociolinguística*. Revista (Con)Textos Linguísticos. v. 8. n. 10. Universidade Federal do Espírito Santo: 2014, pp. 211-230. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/5839/5796>. Acesso em 6/05/2017.

BERRUTO, Gaetano. Per una caratterizzazione del parlato: L'Italiano parlato há un'altra grammatica? In: HOLTUS, G. & RADTKE, E. (eds.). *Gesprochenes italienisch in geschichte und gegenwart*. Tübingen, Günter Narr, 1985, p. 120-153.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *Nós Chegemos na escola, e agora?* Sociolinguística & educação. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de educação fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CORRÊA, Manoel L. Gonçalves. Letramento e heterogeneidade da escrita no ensino de português. In: *Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento*. SIGNORINI, Inês (Org). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.

FARACO, Carlos Alberto; MANDRYK, David. *Língua Portuguesa: prática de redação para estudantes universitários*. 12.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FÁVERO, Leonor Lopes; ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira; AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira de. *Oralidade e escrita: perspectivas para o ensino de língua materna*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

GIVÓN, Talmy. From discourse to syntax grammar as a processing strategy. In: *Syntax and Semantics*. Vol. 12. New York, Academic Press Inc., 1979.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

_____; DIONÍSIO, Ângela Paiva. *Fala e escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. Oralidade e ensino de língua: uma questão pouco "falada". In: DIONÍSIO, Ângela Paiva & BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *O Livro didático de português: múltiplos olhares*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

_____. *Oralidade e escrita*. Signótica. v. 09, nº 1. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 1997.

MILANE, Wania. *Pedagogia do oral*. Condições e perspectivas para sua aplicação no português. São Paulo: Sama; 1993.

A Expressão Amazonense na Poesia de Octávio Sarmiento

Alexandre da Silva Santos (UFAM)
Carlos Antonio Magalhães Guedelha (Orientador)

Introdução

O poema "Uiara", de Octávio Sarmiento, poeta do início do século XX que foi descoberto pelo escritor Zemaria Pinto em uma pesquisa pelos manuscritos da Academia Amazonense de Letras, é uma das várias produções que agregam às letras do "País da Canela".

Octávio é um dos membros fundadores da instituição mencionada e um, entre tantos ainda, escritores desconhecidos da História da Literatura do estado, não por ausência de talento literário, mas pelo fato de os estudiosos – até pouco tempo – o deixarem neste limbo.

Com uma única obra escrita, o poema é uma composição textual que foi, primeiramente, publicado no dia 7 de setembro de 1922 com o subtítulo "Lenda Amazônica". Tecido de forte apelo ao imaginário amazônico, relata a saga de um personagem chamado Militão que decide sair da seca do sertão do Ceará para o Amazonas, no decorrer da viagem ele encontra a sereia de água doce (Uiara). O retirante da seca resiste nesse contato, mas se rende aos encantos da entidade e morre.

O texto ainda está situado no contexto da chegada de vários nordestinos para o Amazonas, no final do século XIX e início do XX, em pleno período do ciclo da borracha. Sarmiento descreve a jornada desse cearense em 978 versos, distribuídos em sete capítulos nomeados da seguinte forma: 1) A seca, 2) Em viagem, 3) Subindo o Amazonas, 4) A lenda da Uiara, 5) Em plena selva, 6) O sonho, e 7) A Uiara. Todo ele está construído em uma linguagem descritiva, servindo de um belo painel da região no momento histórico mencionado.

Diante desse retrato, o habitante desse lugar semiárido inicia uma jornada de fuga para uma "verdejante terra" (SARMENTO, 2007, p. 58). Embarca no navio e busca encontrar paz e conforto para a alma. Nesse ponto do poema, todo o seu peito é amargura, dor e uma profunda tristeza que virá a manifestar – se quando já a viagem estiver em território amazônico. Trata-

se de Militão, um retirante da seca que possui uma família (esposa e filha), todos condenados a serem exilados da própria terra.

Dessa forma, o poeta é um dos autores que quebram uma tendência da época. Isto é, naquele momento, a literatura que se produzia no Amazonas estava estagnada em uma consciência de marginalidade por causa da visão sobre o artista da época, e entendia que o artista, em geral, era o praticante de um adorno e jamais o produtor da arte enquanto trabalho. Nisso, o trabalho artístico era entendido como parte de um sorriso do grotesco, cuja dinâmica aprisionava a um contexto de marginalização.

Para Souza (2003), a expressão artística desse período era o espelho de uma terra sem memória de um mundo provinciano, em que o autor era visto como um surto e necessitava ser silenciado. Nisso, havia um cenário dividido em dois grupos: de um lado, os "edenistas", cujos temas têm como preferência a opulência da floresta; e de outro, os "infernistas", que em suas propostas pintam a paisagem amazônica como um verdadeiro inferno verde, consoante afirma Monteiro (1977).

Com efeito, Sarmiento (2007) é um dos representantes de uma literatura de expressão amazônica e possibilita a reconfiguração do real por meio de uma arte capaz de descrever histórias, fatos e acontecimentos, reais ou ficcionais da região, de acordo com Fernandes (2004). Em síntese, ela é multifacetada e plurissignificativa, carregada de um simbolismo de uma realidade, tornando-se um dos elementos culturais de um povo.

Mediante esse contexto, Sarmiento (2007) faz parte dessa manifestação literária desse ambiente e conduz a leitura do poema para o exercício da construção de indagações existentes a respeito de quais são as implicações da cultura amazônica presentes no texto mencionado. Nisso, a poesia de Sarmiento (2007) é expressão de um tempo em que compreendia a região como um lugar em processo de formação, seja em âmbito da geografia física, como dos aspectos demográficos, políticos, históricos e culturais. Em virtude disso, o tema desse estudo propõe uma leitura do poema "Uiara" a partir de mobilidade de Militão observando como traços expostos nos ajudam a interpretar uma época, um lugar, um homem.

Certa vez, Euclides da Cunha escreveu em *À margem da história*, que a Amazônia tinha o dom de impressionar a civilização, um dos fatores era a volubilidade do rio que contagia o estrangeiro, este que ao observar a movimentação da paisagem, o vazio indefinido das águas e de floresta provoca uma distorção, às vezes, da realidade.

Esse território desconhecido possui até hoje diversas visões e interpretações de como é ou pode ser e não constroem um conceito ou ideia única sobre a região. Isso se deve ao fato de que nela há várias imagens que foram produzidas ao longo do processo histórico, desde os tempos coloniais até aos capítulos de telenovelas e propagandas, hoje.

Muito desse traço apresentado é oriundo de uma percepção sobre a região. Na percepção de Bueno (2002, p. 2), existem dois níveis de entendimentos da Amazônia: um consiste em uma visão endógena, elaborada a partir de discursos de quem vive nessa área; e o outro na exógena, construída por protagonistas que visitam ou apenas especulam sobre esse local.

A terra que produz esses discursos só começa a existir mental e materialmente no corpo social a partir de apropriações simbólicas, culturais,

políticas, míticas, conforme expõe Godim (1994), caracterizando uma ficção; logo a Amazônia foi "inventada" por relatos que foram utilizados ao longo da história como traços legítimos de práticas culturais que consolidavam relações sociais existentes.

Desse modo, os valores simbólicos que foram atribuídos a essa área podem ser explicados também pelo exposto por Gheerbrant & Chevalier (1999), em que atribui à "terra" a ideia de arena de conflitos da consciência no ser humano, povoada por entidades que podem ser malévolas ou mesmo monstros.

Uma vez formadas essas imagens no imaginário, haverá uma alteridade que aprisionará um determinando momento da realidade. Isto é, esses sedimentos criam interpretações e a literatura produzida no Amazonas possui alguns bons exemplos sobre o exposto. Um exemplo disso ocorre no poema "Rio Amazonas", de Elson Farias, onde há o cenário de um rio que lava a gula da natureza, e ele é um "comedor de terra e espuma" (FARIAS, 1990, p. 77).

Essa visão, que é utilizada para compor o quadro amazônico, pode ser explicada pela relação existente entre imagem e poesia, exposta por Eco (2003), cujo pensamento discorre que "...a imagem é um modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntos, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós." (ECO, 2003, p. 13).

Para Bachelard (1997, p. 23): "...a água serve para neutralizar nossa imagem para devolver um pouco da inocência e da naturalidade ao orgulho de contemplação íntima. Por isso, longos são os dias de Militão, em uma terra de desgraça, dor e fome. Quando mais tarde ele entrar em contato com a Amazônia e o rio que dá nome ao estado, realizará a representação dessa característica.

Assim, diferente das águas imperiosas que serviram de curso para Orellana, o retirante da seca pertence a um quadro de desolação natural e descaso de políticas públicas, da parte de algumas autoridades que poderiam amenizar os matizes que ajudam a constituir esse cenário.

Logo, realizar um estudo a partir do tema proposto à luz dessa expressão, é entender como se realiza a representação de um tempo, aqui em específico, o da migração para o Amazonas, no período do ciclo da borracha. Em outras palavras, deseja-se compreender nisso as crenças, a condição de marginalização, o silêncio, o simbolismo do rio, da floresta, a travessia para a região, como parte integrante dos sedimentos que formam o eu social de Militão.

1. Procedimentos Metodológicos

O presente estudo realizou-se por meio de um estudo bibliográfico, partindo da leitura inicial de *Uiara e outros poemas* de Octávio Sarmiento e publicado em 2007, postumamente, após reunião dos textos que constituem o livro mencionado pelo escritor Zemaria Pinto, produto de uma pesquisa em revistas da Academia Amazonense de Letras e em jornais da época.

Nessa etapa, foi realizada uma leitura informativa para obter o entendimento dos elementos textuais do poema: "Uiara". Logo após, foram realizados fichamentos desses textos para se observar os traços de cultura amazônica presentes ao longo dos versos do poeta.

Dessa forma, a realização dessa etapa se preocupou em compreender que os elementos que constituem o imaginário e o simbólico, colaboram para uma comunicabilidade dessa expressão, como o mencionado caracteriza-se por movimentar interpretações endógenas e exógenas acerca da região.

Destarte, essa fase da elaboração deste artigo e do estudo permitiu iniciar outra, isto é, compilar as informações necessárias, considerando o contexto acadêmico e literário da época do livro de Octávio Sarmiento.

Por sua vez, o próximo passo adotado foi a realização das leituras de Souza (2003), em *Expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*; Albuquerque Jr (2003), em *Nordestino, uma invenção do falo, uma história do gênero masculino (Nordeste 1920 1940)*; Fernandes (2004), em *Literatura brasileira de expressão amazônica, Literatura da Amazônia ou Literatura Amazônica?* e Monteiro (1977), em *Fatos da Literatura Amazonense*. Todos servem de suporte para análises complementares da exposição sobre o tema proposto neste trabalho.

Nesse sentido, uma vez os textos lidos e organizados, deu-se início a uma análise temática, interpretativa e de síntese pessoal acerca do assunto abordado. Com isso, pode ser feito um levantamento e discussão dos problemas levantados acerca do personagem Milito, presente no poema "Uiara". Todo esse procedimento possui o intuito de elaborar este artigo, cujo tema proposto em questão aborde uma reflexão nos campos da Literatura, Cultura e Estudos Amazônicos acerca da expressão amazonense.

2. Discussão

Militão é um personagem que possui uma família, composta pela esposa e uma menina, ainda pequena. Todos parecem já senis na caminhada da existência, posto a experiência da dor, da ausência de quase tudo o que é substancial para viver.

Esse retrato pode ser entendido dentro do sentido que Gheerbrant & Chevalier (1999) expuseram sobre ser a terra uma arena de conflitos. Em outros termos, sendo esse elemento a representação de uma mãe, que dá a luz, gera a vida; para Militão, ela desempenha a função de rejeição a um filho que não a compreende e está mergulhado na mágoa e na dor.

Dessa forma, esse indivíduo da ficção representará um conceito acerca do homem que veio do Nordeste brasileiro para a Amazônia, em meados do século XIX até 1945: o retirante da seca. Para explicar com mais precisão, recorreremos aos ensinamentos de Albuquerque Jr (2003), este expõe que o tipo nordestino vai se definindo como tradicional para preservar um passado regional marcado por hábitos rurais. O homem que ali reside foi caracterizado pelas elites da região como um ser rude, áspero e mantenedor de uma sociedade patriarcalista.

De acordo com o teórico, aquele é produto de uma invenção que pudesse viabilizar as distinções entre dois Brasis, isto é, nas palavras do teórico ele é produto de uma "...regionalização do mercado de trabalho com o fim da escravidão, o início da industrialização e a concentração do processo migratório na região Sudeste, principalmente São Paulo..." (ALBUQUERQUE JR, 2003, p. 65).

Logo, esses fatos expostos conferiram ao Nordeste e aos nordestinos um discurso determinado por imagens que os caracterizavam por estigmas culturais, sociais, simbólicos; tudo fruto de um jogo de relação de poder e saber entre a região Sul/Sudeste do Brasil e o Norte/Nordeste.

No campo do simbólico, foi castigado pela mãe (terra) e no imagético, é o chamado para concretização do destino desse homem, ou seja, Militão é o indivíduo que nasceu para morrer nas águas, ele não pertencem aquela a terra que o prepara para a vida em outro elemento.

Por conta disso, ele viveu nessa região como se sentisse sempre deslocado, excluído da própria existência. Em virtude disso, famílias começaram a migrar para outras cidades e estados por causa da seca, foi atribuído a esse indivíduo a ideia de retirante da seca, um indivíduo que "Reflete a preguiça invencível, a agonia muscular perene, em tudo: na palavra tem remorada, no gesto contrafeito, no andar desprumado, na cadência langorosa das modinhas..." (CUNHA, 2010, p. 147).

Conforme os meios de comunicação da época, como por exemplo: *Jornal do Commercio, Gazeta de Notícias, Cearense e Dom Pedro I*, noticiava-se os acontecimentos mais impactantes daquele contexto, tais como os registrados por Rodolpho Theóphilo e mencionado aqui na situação de: "...quando a seca se avizinhava o pânico dominava os sertanejos e a noite 'muitos pobres' se recolhiam à casa e amedrontados com suas famílias falavam em migrar" (THEÓPHILO, 1922, p. 80-81).

Nesse sentido, consoante José do Patrocínio¹, no artigo "Sermão de lágrimas", as mudanças decorrente desses estereótipos e da seca, causariam um choque cultural para aqueles indivíduos, afinal, haveria uma "...desagregação dos valores tão solidamente estruturados na sociedade 'simples' em que viviam, onde as relações sociais a que estão habituados se baseiam na confiança plena que dispensavam uns aos outros." (PATROCÍNIO, 1878, p. 37-38).

Para tanto, quando Militão olha para um céu azul, limpo e com um sol que mais ilumina a dor de viver do que nutre a própria existência com o seu esplendor, esse homem visa descobrir um outro quadro em alguma nuvem que pudesse trazer uma chuva de alimentos, conforto para si e a família, alegrias – enfim, que fossem eventos que significassem uma mudança de estado de vida, a transição para um novo estágio da existência.

Em outras palavras, nos versos do poeta, ele é a representação dos infelizes que "...tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Graciliano Ramos, expõe em *Vidas Secas*, por exemplo, que eles ordinariamente "...andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na meia do rio seco, a viagem progredia bem três léguas" (RAMOS, 2010, p. 9). Essa passagem mimetiza a andança de uma família que foge da seca, assemelha-se ao mesmo contexto de Militão.

Uma situação semelhante ao trecho de Graciliano foi registrada por Cândido (2014) nas andanças de uma família rumo ao município de Quixadá, no estado do Ceará. Ela abandona tudo o que havia construído em suas terras motivados por falta de alimentos, porque a falta de água comprometia o plantio, além da ausência de alguns costumes banais, como ter o que beber no intuito de suprir a sede.

1 . Escritor e jornalista do jornal *O Besouro*, do Rio de Janeiro, em 1878.

O teórico ainda relata uma observação de um juiz de direito daquele município, que atentou que famílias iguais aquela saiam "...sem ter recursos para viagem nem saber para onde ir."². Sendo assim, as jornadas poderiam ter como consequências a experiência de uma realidade pior em comparação a já vivenciada. Por mais que súplicas fossem enviadas, a natureza parecia ser indiferente a essa pintura da dor, posto o sol com a sua potência surgir todos os dias "Numa fúria que as almas pune e aterra!..." (SARMENTO, 2007, p. 54).

E essas andanças, segundo registra *Vidas Secas*, "Entrava dia e saía dia. As noites cobriam a terra de chofre. A tampa anilada baixava, escurecia, quebrada apenas vermelhidões do poente" (RAMOS, 2010, p. 13). Em Sarmiento (2007), esse retrato foi descrito como uma "...terra, já despida e rasa / Da farfalhante e vivida folhagem, / Prostrada está; nem a mais leve aragem / Passa fugaz trazendo, na asa mansa, / O sinal de uma tímida esperança!" (SARMENTO, 2007, p. 53).

Em síntese, os escritores descrevem um cenário de um pesar tremendo, cujo tamanho refletia na procura do olhar de Militão e de Fabiano para uma nuvem que traria a solução do principal problema que atravessavam: a falta de água.

Essa realidade está diretamente relacionada a um período de fortes secas que castigou o Nordeste brasileiro, e conseqüentemente, as famílias que ali residiam. Diante disso, milhares de pessoas que moravam no semiárido do sertão tomaram a atitude de migrar para as cidades maiores, para as capitais dos estados da região e outros locais do Brasil, como Amazonas, Pará, Rio de Janeiro, São Paulo; tornando – se retirantes das secas. Para Cândido (2014, p. 19), a seca passa a ser "...sinônimo de multidões de retirantes e evidenciam os extremos da miséria, a vivência de novas experiências."

Uma vez nas urbes, eles estavam abandonados à própria sorte e somavam – se a outros proletários em uma sociedade que estava em transformação, isto é, nos meados dos anos de 1878. Um quadro desse contexto foi registrado pelo teórico acima mencionado.

Manuel Peixoto Lins residia em Pereiro, na fronteira leste do Ceará, próximo à província do Rio Grande do Norte. Junto com sua família enfrentou ao menos duas grandes secas no último quartel do século XIX. Na "memorável seca de 1877 a 1879" foi levado a abandonar sua terra natal onde "dispunha de recursos suficientes para manter-se com sua família". Esses recursos "extinguiram-se com a retirada", tendo de enfrentar desde então "sacrifícios terríveis, lutando sempre com dificuldades". (...) Suas aflições aumentaram quando no ano de 1888 as chuvas não caíram. Perdeu "todos seus serviços" e, como tal, a "safra de suas lavras, donde sempre viveu e de cujos recursos mantinha com decência sua família" (Ofício de 13/08/1888 apud CÂNDIDO, 2014, p. 32-33).

Em suma, essas mudanças marcaram a passagem do século XIX que vivenciou um período de forte estiagem. A cada dez ou quinze anos havia uma grande seca que fazia da realidade a descrição de Ramos (2010) e Sarmiento (2007) uma pintura algoz da existência, ainda mais porque no intervalo de uma para outra, algumas chuvas irregulares iludiam e adiavam a vida de alguns daqueles retirantes.

Nesse sentido, existe um cenário pronto para a partida, decisão que Militão decidirá tomar no intuito de ele ser o próprio pintor de sua tela e

2 . Ofício de 2/04/1877, caixa 14 e Ofício de 25/04/1877, Crato, caixa 5, Socorros Públicos, APEC.

não a seca. O retirante observando os demais "irmãos da dor" e o sol no céu cada vez mais cortante, faz com que esse homem atente – se à urgência do seu contexto, e desse modo "Compreende que é chegado o duro instante / De se furtar à dor que a alma lhe invade / Do dizer adeus dizer a esse infeliz lugar..." (SARMENTO, p. 55).

Consoante Cândido (2014), a migração significou para muitos a ruptura com laços tradicionais de hábitos e o nascimento de um sentimento de esperança de que a vida poderia nascer, uma vez que a rotina daqueles indivíduos era o de sobrevivência. De acordo com Neves (2007, p. 25), a seca de 1877 "...trouxe para dentro de Fortaleza a presença impactante de multidões de retirantes esfaimados e andrógenos a implorar por ajuda, 'contaminando' a cidade com sua miséria explícita, suas doenças, seus 'vícios', sua fome, seus crimes... A vida urbana passa a ser o cenário privilegiado da seca."

Para Gadelha e Lima (2017), esse retrato do

século XIX, no Estado do Ceará, fora marcado por intensos períodos de estiagens, tendo as secas de 1877/1879 e 1888 sido rigorosas, ocasionando intenso fluxo migratório do campo para as cidades. Nesse contexto, pensar a pobreza transeunte, seu disciplinamento e controle, bem como um modelo de assistência, foi importante para afastar o retirante dos centros urbanos (praças e ruas), onde, sobretudo, a elite local, inserida em uma cidade que se "modernizava", incomodou-se com a presença da pobreza famélica em praças e ruas. (GADELHA & LIMA, 2017, p. 103-105)

Por conta disso, a tela descrita por Sarmiento (2007) revela tintas que marcam um protesto da natureza, uma rebeldia da vida frente aos que ali se deixava embalar por seus braços, mediante isso o poeta transcreve esse ato como algo sereno e mudo, guardado em um seio hostil, afinal, "Tudo é morto em redor, ou na agonia" (SARMENTO, 2007, p. 53), cuja dor estorce os lábios e os peitos ressecados, que gemem por uma gota de água. Caso uma nuvem cobrisse o céu, por um momento haveria de se esquecer as rachaduras dos pés e brotariam dos pensamentos imagens de uma catanga ampla e viva, repleta de bois e vacas.

Segundo Ramos (2010), "Chocalhos de badalos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas" (RAMOS, 2010, p. 15), pensou Fabiano e possivelmente pensaria Militão ao olhar para sua mulher e filha pequena.

De acordo com Santos (2017, p. 139), essa inquietação seria o início do roteiro para aquelas pessoas nas mesmas condições que Militão, porque o Amazonas era um dos destinos que estavam "...inseridos em políticas governamentais que visavam, através da produção agrária, o desenvolvimento do país.

Um exemplo disso ocorre em julho de 1878, quando do porto de Fortaleza, o navio de guerra Purus levou um grande número de cearenses...". Assim, nesse ponto do trajeto podemos visualizar o pensamento exposto de Kruger (2007): o elemento novo que vinha das terras do mar, a mão de obra para os seringais.

Com efeito, a hora da partida tem início rumo para um local em que a vida possa fazer sentido para Militão. É esse o momento em que ele procura "...no ignoto Além distante, / Um novo pouso onde, com a esposa e a filha, / Possa, contente, refazer seu lar!" (SARMENTO, 2007, p. 55).

O momento da partida é realizado como um ritual, o personagem é parte de uma multidão faminta e ansiosa por mudança. O poeta registra esse momento para o embarque como uma "coorte de espectros", todos unidos pela dor e em desgraça clamando "...ao Deus dos pobres desgraçados" (SARMENTO, 2007, p. 54). E nesse intuito sai rumo ao porto que o levará ao Amazonas, conforme já mencionado, na companhia da mulher e da filha.

Essa cena é semelhante a conhecida passagem de Fabiano mais a família, sendo guiados pela cadela baleia, rumo a encontrar algum abrigo, uma fazenda em que pudesse se acomodar e em troca obter trabalho.

No poema de Octávio Sarmiento, esse quadro é descrito pelo olhar de Militão para rua, observa a multidão que passa, o céu e percebe que o sol parece naquele dia mais cortante e enquanto a multidão transita na frente de sua casa, a poeira que se levanta impregna nas suas roupas a dor e deixa as marcas de morte, esta que já encaminhou o destino daqueles espectros que falavam em sair da terra farfalhante.

A esposa de Militão, dessa forma, pega a filha (uma criança pálida) e se incorpora junto ao marido e à multidão, todos agora fazem parte dessa saga, cujo destino será do encontro com o ceifeiro, alguns por ali mesmo, outros em terras mais distantes. Todos "Tangido, num feroz e duro impulso, / Pelo seu férreo e descarnado pulso. (SARMENTO, 2007, p. 54).

Para se obter uma imagem mais precisa desse contexto, a exposição de Graciliano descreve bem isso, uma catanga que se estende "...de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas" (RAMOS, 2010, p. 10). Esses retirantes da seca iriam se mudar para uma cidade, os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Assim, o sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano e Militão.

Na percepção de Cândido (2014), essa grande quantidade de pessoas procurava a emigração e fazia frente ao governo, expondo as suas necessidades, ele deveria oferecer a estrutura para essa mobilidade, desde alojamentos, fornecimento de passagens até cuidados médicos e contratos para diversos locais. De acordo com o mesmo teórico:

De todos os pontos do Ceará saíam milhares de sertanejos pobres que não acreditavam mais poderem se manter vivos ficando na província. Uma parcela nunca retornaria. Outra parte buscava a "emigração para fora" apenas como recurso temporário, como uma jornada de refrigério enquanto a seca assolava o sertão, (CÂNDIDO, 2014, p. 112).

Nesse sentido, uma vez chegando ao destino da viagem, Militão, assim como os demais retirantes, encontraria um local desconhecido, repleto de histórias de fácil enriquecimento, uma terra de realização de sonhos. Mas, essa reprodução de discursos de ilusão logo seria desmanchada, à medida que a floresta se apresentasse aos retirantes da seca.

Considerações Finais

Ao longo da história da literatura produzida no Amazonas, textos de autores como Alencar e Silva, Ernesto Penafort, Thiago de Mello, Luiz Bacellar e tantos outros, por exemplo, trazem à luz situações vividas em determinadas épocas em vários sentidos, tais como: social, ambiental, político, sentimental, religioso, psicológico e histórico que foram produzidos sob a regência dos ritmos das águas.

Desse modo, pensar criticamente a expressão literária no Amazonas é observar poucas investigações acadêmicas acerca do assunto, e o mais grave: usar como bússola os efeitos de sentidos de uma negação de um passado histórico em privilégio de uma historicidade fabricada por aventureiros e colonos ao longo de três séculos, conduzirá quem estuda essa literatura dessa região (por essa perspectiva) a um exercício de erros.

Nas palavras do poeta, sobre o personagem Militão e o que ele representa pode ser melhor entendido no contexto descrito abaixo. Ele era um indivíduo cujo:

...olhar por sobre a límpida amplidão
Buscava Militão – o sertanejo
Imerso em mágoa e num pesar tremendo,
Em torno, a terra, já despida e rasa
Da farfalhante e vivida folhagem,
Prostrada está; nem a mais leve aragem
Passa fugaz trazendo, na asa mansa
O sinal de uma tímida esperança!
A fugitiva gente do sertão,
A multidão faminta e seminua
Compreende que é chegado o duro instante
De se furtar à dor que a alma lhe invade
Do adeus dizer a esse infeliz lugar
- Outrora ninho da felicidade...
(SARMENTO (2007, p.53-54)

Nos versos acima, pode-se perceber o conflito de um ambiente cuja marca central é a dor e o desejo de se libertar dela; esse indivíduo entende a mudança como necessária para livrar a alma da fome e outras mazelas que o castigava.

O poeta, ciente da situação cultural e factual do sertanejo, externaliza no poema o desejo desse homem em conhecer uma realidade social e cultural diferente. Logo, evidencia-se no texto poético as manifestações culturais em diferentes classes e/ou grupos; tais expressões visam e ajudam a entender um traço da história do sertanejo: o desejo de mudança diante das adversidades.

Assim, as marcas sociais e culturais presentes no trecho acima, passam a ser entendidas como um recorte de uma realidade factual para dimensionar a condição existencial que essa camada da população brasileira vivenciou no período de 1877 a 1915, época de grandes cheias e migrações para outras regiões do Brasil.

Nesse sentido, Octávio Sarmiento reflete os estados de inquietação do homem, o imaginário e o simbólico envolvidos nos sedimentos que formam as metáforas que edificam o poema "Uiara". Além disso, a expressão do poeta desempenha a função de veicular os significados que organizam e potencializam significantes inúmeros da composição textual de natureza literária, como por exemplo no trecho em que ele descreve os castigos da seca a vegetação como um lugar onde somente há "galhos que lembram descarnados braços" (SARMENTO, 2007, p. 53).

Logo, o poema verifica no percurso migratório do personagem, as influências naturais do sertão, de acordo com o relato histórico desse indivíduo e nos ajuda a identificar os elementos simbólicos e metafóricos que constituem a representação do eu de Militão nessa jornada para o Amazonas.

Pode-se entender, dessa forma, que Literatura é imaginário: constelação hipotética de imagens. Elas tanto podem se originar do mundo extratextual quanto podem resultar de apropriação de estruturas textuais pré-existentes à ficção que se constrói em dado momento. Essa construção faz parte de um processo cultural, ao longo da história, que ao possuir o status de algo passado, ainda permanece vivo, toda vez que a sugestão imagética do poema o revive, permitindo compreender como um elemento de ligação entre passado e presente.

Assim, mediante as frustrações não mais suportadas pelo personagem Militão, como já foi registrado pela história, para ele "A cacimba se mostra, alegre e aberta, / Da água fresca a fazer doce oferta..." (SARMENTO, 2007, p.43).

E isso expõe o prenúncio do tão esperado encontro entre o retirante da seca e a sereia – que se realiza e tem o desfecho tradicional da lenda: a morte de quem por ela é seduzida. Todo esse contexto é descrito nos versos: "E agora, a meio, surge, da água, a Uiara, / Mostrando-lhe o palor dos seios mornos / [...] / E o exausto sertanejo doma e inflama / na promessa febril de um rude gozo / [...] / O seringueiro então, no último anseio / De sua alma vencida e perturbada" (SARMENTO, 2007, p.46).

Nesse interim, a realidade primordial da literatura consiste na dramatização do ato de construir imagens. Por isso, será tratada como arte e não como outra coisa. Ao produzir o texto, o artista inventa a imagem de um poeta que escreve ou de uma pessoa que fala como se fosse um artista escrevendo, entre outras possibilidades de enunciação ficcional.

Dessa forma, em: "Da rude alma do triste sertanejo / Fluem também o pranto e a negra dor" (SARMENTO, 2007, p.54); em outras palavras, por meio da negatividade, alicerces da boa poesia, o poeta se vale do imaginário para "A alma infeliz em prantos mergulhada, / Cumprindo o seu fadário, estrada em fora" se prepara para o contato com elemento do mundo ficcional: a Uiara.

A colonização e a respectiva ocupação da Amazônia por viés da exploração trouxe à realidade um "espetáculo" do etnocídio, consoante afirma Souza (2009) frente aos grupos indígenas que dominavam o trânsito ao longo do rio e floresta, bem como o caboclo, que oriundo de mestiçagem também se viu marginalizado e inserido no mesmo contexto de silenciamento cultural oriundo do período da borracha.

Desse modo, o estudo em questão visa contribuir através de uma investigação literária, uma leitura a respeito de um processo cultural e a sua respectiva compreensão sobre uma região que ainda possui algumas marcas de marginalização social estabelecida por parâmetros de práticas culturais que passavam uma visão distorcida sobre as particularidades desse território, ajudando a construir uma imagem exótica do Norte do Brasil.

Todo esse contexto oriundo de interpretações de um imaginário é um dos constituintes da identidade amazônica e é representado pelo personagem do poema, fará parte da realidade de Militão ao refletir um misto de sentimentos de frustração, desamparo, solidão, saudade da terra natal, e opressão da floresta ao estrangeiro. Em resumo, revelará o resultado de práticas de exploração do sistema de econômico vigente na região, provocando o suicídio dos seringueiros.

Dessa forma, Sarmiento (2007) realiza através de seu poema uma preocupação contemporânea sobre a referente reflexão que está em

entender os muitos caminhos que conduziram os grupos humanos nas suas relações presentes e suas perspectivas de futuro. Um bom texto literário deve atingir esses aspectos da humanidade, ele denuncia os modos diferentes de organizar a vida social, de se apropriar dos recursos naturais e transformá-los, de conceber a realidade e expressá-la.

Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *Nordestino, uma invenção do falo, uma história do gênero masculino (Nordeste 1920 1940)*. Maceió: Catavento, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Trad. Antônio de Pádua Danesi.

BUENO, Magali. *O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade do Estado de São Paulo – USP, 2002.

CÂNDIDO, Tyrone. *Proletários das secas: arranjos e desarranjos na fronteira do trabalho (1877-1919)*. Tese (Doutorado em história). Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza, 2014.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vieira da Costa e outros.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Cultrix-MEC, 2010

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FARIAS, Elson. *Romanceiro*. 2. ed. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

FERNANDES, J. G. dos S. Literatura brasileira de expressão amazônica, Literatura da Amazônia ou Literatura Amazônica? *Revista Graphos*. v6, n2, 2004. pp. 111-116.

GADELHA, G. da S. Cortejo de Miséria: seca, assistência e mortalidade infantil na segunda metade do século XIX no Ceará. *Revista História e Cultura*. v6, n2, 2017. pp. 101 – 118.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2007.

KRUGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2007.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Fatos da Literatura Amazonense*. Manaus: Universidade do Amazonas, 1977.

PATROCÍNIO, José do. *O Besouro*. Rio de Janeiro, 1878. pp. 37 – 38.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 113. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SANTOS, Alexandre da Silva. *Trilhas de cultura amazônica na poesia de Elson Farias e Octávio Sarmiento*. In. GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães; SILVA, Iná Isabel de Almeida Rafael. (Orgs). *Expressões Amazonenses na literatura*. vol. 3. Curitiba: Editora CRV, 2017.

SARMENTO, Octávio Sarmiento. *A Uiara & outros poemas*. Manaus: Editora Valer, 2007.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2009.

_____. *Expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. 3.ed. Manaus: Editora Valer, 2003.

THEÓPHILO, Rodolfo. *História da seca no Ceará – 1877-1880*. Rio de Janeiro: Imprensa Inglesa, 1922.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Carlos Renato Rosário de Jesus

Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (1996), com Pós-graduação lato sensu em Língua e Literatura Latina (2005) pela mesma universidade. É Mestre (2008) e Doutor (2014) em Linguística-Estudos Clássicos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estágio "sanduíche" na Università degli Studi di Siena (2012). Pós-doutorado em Letras pela U.P. Mackenzie (2019-2020), sob supervisão da profa. Dra. Maria Helena de Moura Neves. Professor visitante na Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara, Itália (2019) e professor efetivo de Latim na Universidade do Estado do Amazonas desde 2008. Atualmente desenvolve pesquisas que tematizam a Gramática, sua história, formulação e usos, no contexto da Antiguidade greco-romana e dos nossos dias. Dedicar-se, ainda, aos mecanismos de funcionamento da Retórica e da prosa oratória, especificamente no conjunto dos discursos de Cícero, buscando associá-los ao amparo teórico dos estudos de diferentes áreas, como a Linguística, a Literatura, a Música e teorias gerais do discurso. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Clássicas, atuando principalmente nos seguintes temas: retórica clássica, prosa rítmica, gramática e prosódia latina.

Anni Marcelli Santos de Jesus

Doutoranda em Direito pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Minas), na linha de pesquisa "Democracia, liberdade, cidadania", onde vem estudando feminismo decolonial e movimentos sociais no Amazonas. Possui mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Amazonas UFAM, com ênfase na linha de pesquisa "Trabalho, Estado, Sociedade". É bacharela em direito pela Fametro e licenciada em Letras - Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA, especialista em Estudos Clássicos também pela UEA. Trabalhou como professora universitária na UEA e na UNINORTE, nos cursos de Letras, Pedagogia, Ciências da Religião e Direito. Hoje atua como professora de Língua Portuguesa pela Secretaria de Estado de Educação e Qualidade de Ensino do Amazonas - SEDUC.

SOBRE OS AUTORES

Evanildo Cavalcante Bechara

É um professor, gramático e filólogo brasileiro. É membro correspondente da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Galega da Língua Portuguesa, doutor honoris causa pela Universidade de Coimbra. Professor titular e emérito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da Universidade Federal Fluminense (UFF), foi também professor titular e o 50º diretor-geral do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ), além de titular da cadeira nº 16 da Academia Brasileira de Filologia e da cadeira 33 da Academia Brasileira de Letras.

É autor de várias das principais gramáticas da língua portuguesa destinadas tanto ao público leigo quanto a profissionais da área: *Moderna Gramática Portuguesa* (37.ª edição, Rio de Janeiro; Editora Lucerna, 1999); *Gramática Escolar da Língua Portuguesa* (1.ª edição, Rio de Janeiro; Editora Lucerna, 2001); *Lições de Português pela Análise Sintática* (18.ª edição, Rio de Janeiro; Editora Lucerna, 2004). É ainda editor da revista *Confluência*, dedicada a temas linguísticos, editada pelo Liceu Literário Português.

Alexandre da Silva Santos

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas, em estudos literários. Atua na área de literatura de expressão amazonense. Além disso, exerce pesquisa em Metáfora, Mitologia, Imaginário, Folclore, Ensino de Literatura, Linguística Textual. Membro do grupo de Estudos da Metáfora e Pesquisa sobre Língua e Literatura de Expressão Amazonense (GREMPLEXA). É ainda mestrando em História, pela Universidade Federal do Amazonas, atuando em estudos africanos, na perspectiva da História Cultura. Exerce pesquisa em Ensino de História a partir da Literatura. A relação História e Literatura. Representação. História de Angola, século XX. Membro do grupo de estudos africanos (GEA). Graduado em Letras em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas, possui experiência na área de Letras em Teoria Literária, Literatura Brasileira.

Ana Maria César Pompeu

Possui graduação em Letras: Língua Portuguesa com suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual do Ceará (1991), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (1997) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (2004). Realizou um estágio pós-doutoral (Letras Clássicas) na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente é professora associada da Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Letras Clássicas, com ênfase em Teatro Clássico, atuando principalmente nos seguintes temas: Aristófanés, Comédia Antiga, Aristófanés e Platão, Pólis e Comédia, Justiça e Comédia, Mulher e Comédia, Crítica Literária em Aristófanés.

Antonio Júlio Garcia Freire

Graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1993), Doutorado em Filosofia pelo Programa Integrado de Pós-graduação em Filosofia UFRN/UFPE e Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Especialização em Psicopedagogia e Gerenciamento de Portfólios, Programas e Projetos pela UFRJ. Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN, lotado no Departamento de Ciências da Religião, Campus de Natal. Tem experiência na área de Educação, com ênfase no ensino de Filosofia e Educação a Distância (*e-learning*). Cursando o bacharelado em Sistemas da Informação. Atua principalmente nas seguintes áreas: filosofia, ciência, tecnologia e sociedade, redes, avaliação, multimídia e extensão. Além disso, é Técnico em Eletrotécnica pelo IFRN e Telecomunicações pela SEEC/RN.

Adriane da Silva Duarte

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1987), com mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (1993) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela mesma Universidade (1998). Em 2010 tornou-se livre-docente. Atualmente é professora associada da Universidade de São Paulo na área de Língua e Literatura Grega, atuando tanto na graduação como na pós-graduação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Grega, Teatro e Tradução, pesquisando principalmente os seguintes temas: O teatro de Aristófanés, Comédia grega antiga, Teatro grego e Cenas de reconhecimento na poesia e na prosa grega. Atualmente se dedica à tradução e estudo do romance grego antigo. Coordena, junto com a Prof.^a Dra. Zélia de Almeida Cardoso, o Grupo de Pesquisa "Estudos sobre o Teatro Antigo" (fundado em 2002). Tradutora de Aristófanés, publicou as comédias "As Aves" (SP: Hucitec, 2000) e "Duas Comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes" (SP: Martins Fontes: 2005), além dos estudos "O dono da voz e a voz do dono: a parábase na Comédia de Aristófanés" (SP: Humanitas/Fapesp, 2000) e "Cenas de reconhecimento na poesia grega" (Campinas: Editora da Unicamp, 2012).

Traduziu e apresentou o "Romance de Esopo" (*in* Esopo. Fábulas seguidas do Romance de Esopo. SP: Editora 34, 2017). Fez parte da equipe de redatores do Dicionário Grego-Português (SP: Ateliê Editorial, 2006-2010).

Beatriz Rezende Lara Pinton

Licenciada em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), graduanda no Bacharelado em História também pela UFJF. Atua em projetos de pesquisa na área de Letras Clássicas, com enfoque para a Literatura Latina. Trabalha atualmente com (*Pseudo*) Quintiliano, voltado para os temas de Retórica, declamações, magia e mulheres.

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Professor livre-docente em Letras Clássicas pela UNESP, instituição em que atua na área de Língua e Literatura Latinas, no nível de graduação e pós-graduação. Atualmente, é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (quadriênio 2017- 2021), tendo exercido a mesma função entre 2016-2017. Desenvolve projetos na área de Letras Clássicas com ênfase na recepção e tradução de textos greco-romanos em contexto lusófono. Como pesquisador, é vice-líder do Grupo de Pesquisa Linceu - Visões da Antiguidade (CNPq) e do Grupo *Vortit barbare*: tradução como crítica dos clássicos (CNPq), e participa como pesquisador no Grupo Odorico Mendes (CNPq). Recebeu apoio financeiro FAPESP em 2009 para desenvolver o projeto de pesquisa José Feliciano de Castilho e a tradição clássica no séc. XIX. Além de inúmeros artigos publicados, é coorganizador dos livros Permanência Clássica: Visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana (com M. Thamos, Ed. Escrituras, 2011) e Acervos especiais: memórias e diálogos (com A. P. M. Alves, Cultura Acadêmica, 2015); traduziu os cinco primeiros cantos da Farsália, de Lucano (Editora da Unicamp, 2011, 1.a reimpressão 2016); e, como integrante do Grupo Odorico Mendes, colaborou nas anotações das Bucólicas (Ateliê, 2008).

Carlos Antonio Magalhães Guedelha

Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, 2013), com área de concentração em Teoria e Análise Linguística. Doutorado com bolsa parcial da Fapeam; Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam, 2001), com foco em estudos literários; Graduado em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam, 1993); Experiência profissional desde 1985 na educação básica em escolas diversas da rede pública e privada de Manaus; Professor da Universidade Federal do Amazonas desde 2005; Experiência na área de Letras, com ênfase nas interfaces da Linguística e da Literatura, trabalhando principalmente com os seguintes temas: diálogos de saberes, teoria e crítica literária, literatura amazônica, metáfora, teorias da enunciação, usos da linguagem; Líder do Grupo de Estudos da Metáfora e Pesquisas em Língua

e Literatura da Expressão Amazônica (Gremplexa), certificado pelo CNPq; Autor e organizador de livros diversos de literatura, linguística e poesia.

Charlene Martins Miotti

Graduou-se em Letras (2003, licenciatura e bacharelado) pela Universidade Estadual de Campinas, fez mestrado (2006) e doutorado (2010) em Linguística (área de Estudos Clássicos, Unicamp), com estágio de doutoramento (2008-2009) na Università degli Studi di Siena (Unisi). Desde 2013, é professora adjunta de Língua e Literatura Latinas na Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), atuando na linha de criação literária do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Atualmente, é vice-presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (biênio 2020-2021). Seus interesses de pesquisa convergem para os seguintes temas: ensino de línguas e literaturas clássicas, intertextualidade e relações intergenéricas na literatura antiga, retórica e performance oratória na Antiguidade.

Clarice Virgílio Gomes

Possui, em andamento, Licenciatura em Letras - Português, pela Universidade Federal de Alfenas. Desempenha pesquisa científica na área de Letras Clássicas, com ênfase em Retórica da Antiguidade Tardia.

Danilo Costa Nunes Andrade Leite

Bacharel em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005), é bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (2008 e 2012) e mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2013). É atualmente doutorando em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo desde 2016, com pesquisa de tradução e comentário de Cleantes de Assos. Tem experiência em gestão pública e de projetos (ex- Especialista em políticas públicas - Secretaria de Estado de Planejamento e Gestão de São Paulo de 2010 a 2019) e como docente. Atua na área de Filosofia Antiga, com ênfase nos seguintes temas: estoicismo antigo, filosofia helenística, estoicismo antigo (Zenão, Cleantes e Crisipo), filosofia antiga e Aristóteles, filosofia das emoções. Associado desde 2019 à Associação Latino-americana de Filosofia Antiga (ALFA), à Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC) e ao Centro Areté em São Paulo. Bolsista da CAPES-DS desde 12/2016, 40h, dedicação exclusiva.

Francisco de Assis Costa de Lima

É Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, área Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Amazonas (2017). Possui Especialização em Língua e Literatura Latina pela Universidade Federal do Amazonas (2006). Possui graduação em Direito pela Faculdade Martha Falcão (2011) e graduação em Licenciatura Em Letras - Língua

Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (1994). Ministrou as disciplinas Linguagem Jurídica e Língua Portuguesa para as turmas de Direito da Faculdade Martha Falcão. Ministrou a disciplina História e Formação da Língua e da Cultura Greco-Romana na Especialização em Estudos Clássicos da Universidade do Estado do Amazonas (2017). Foi professor substituto do Departamento de Letras da Universidade Federal do Amazonas, onde ministrou as disciplinas Língua Latina e Literatura Latina. Atualmente é Gerente do Departamento de Registro na Câmara Municipal de Manaus, instituição em que trabalha desde 2004.

Gilson Charles dos Santos

Graduado em Letras - Latim e Português (2003) pela FFLCH-USP, Licenciado em Letras pela Faculdade de Educação da USP (2004), Mestre (2007) e Doutor em Letras Clássicas (2012) pela FFLCH-USP. Atuou na área do ensino de português como língua estrangeira (PLE), em projetos de cooperação internacional Brasil-Peru, além de exercer o cargo de coordenador pedagógico do Centro Cultural Brasil-Peru, vinculado ao Setor de Cooperação Educacional da Embaixada do Brasil. Atualmente, é professor adjunto de Latim do Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas da Universidade de Brasília, além de coordenador do Núcleo de Estudos Clássicos Eudoro de Souza da Universidade de Brasília no biênio 2018-2019.

Isabella de Oliveira

Possui graduação em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual de Campinas (2016), certificado de Estudos em Estudos Clássicos, pela mesma universidade (2017), e atualmente está vinculada ao programa de Mestrado em Linguística da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atuou como monitora na UNICAMP, pelo Programa de Apoio Didático (PAD) (2014 e 2015), e estagiou no âmbito do Programa de Estágio Docente (PED), da UNICAMP (2017). Também trabalhou voluntariamente como professora de redação no Cursinho Popular Pré-vestibulinho do CESCOP (2016-2018).

Jane Lindoso Brito

Possui Graduação em Pedagogia pela Universidade Federal do Amazonas, Especialização em Psicopedagogia pela Universidade Federal do Amazonas, Docência do Ensino Superior pela Universidade Cândido Mendes. Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Amazonas. Professora de Carreira da Universidade do Estado do Amazonas. Pesquisadora nas seguintes áreas: Educação Inclusiva, Tecnologia Assistivas e Surdez. Doutoranda em Educação pela Universidade UMINHO, Portugal. Atualmente Coordenadora do Curso de Pedagogia/ PARFOR da Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Jéssica Frutuoso Mello

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Alfenas (2017) e mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2019). Atualmente é professora substituta da Universidade Federal de Alfenas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Clássicas, atuando principalmente nos seguintes temas: Valério Flaco, Argonáutica, herói e epopeia.

Jéssica Santos

Graduou-se em Letras – Língua Portuguesa, em 2008, integrando a primeira turma de Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Em 2013, Jéssica também se graduou em Comunicação Social – Jornalismo, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Após anos de dedicação à comunicação social, Jéssica retorna à área de Letras, especializando-se em Estudos Clássicos pela sua primeira universidade, a UEA, em 2017. No ano seguinte, ingressa no Mestrado em Letras e Artes (PPGLA), da mesma instituição, com um projeto cujo objetivo é analisar a recepção da Retórica Clássica, especificamente da prosa rítmica (tratada por rétores antigos), nos sermões do Padre Antônio Vieira, que viveu no século XVII. Os objetos de estudo de Jéssica são, portanto, a Retórica Antiga (especificamente a estilização do discurso) e a obra do Padre Antônio Vieira. Atualmente, Jéssica está na fase de finalização do seu mestrado, e atua como jornalista do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Karen Amaral Sacconi

Possui graduação em Letras Português/Grego pela Universidade de São Paulo (2007), mestrado (2012) e doutorado em Letras Clássicas pela mesma universidade (2018) - tese indicada ao Prêmio Capes de Tese (2019). Foi professora de literatura grega e retórica na UNESP-Araraquara (2018) e professora de grego antigo no Centro de Línguas - FFLCH/USP (2010-2012). Atualmente é tradutora e pesquisadora na área de comédia antiga.

Marcelo Henrique Barbosa de Oliveira

Graduado em Letras - Língua Portuguesa e Literatura - pela Universidade do Estado do Amazonas (2015). Mestre em Linguística - Estudos Clássicos - pela Universidade Estadual de Campinas (2018). Atua na área de Estudos Clássicos, especificamente em pesquisas que enfoquem Retórica e Poética antigas, bem como suas interfaces.

Maria do Perpétuo Socorro Conceição da Silva

É Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas. Possui Especialização em Metodologia do Ensino Superior e Graduação em Letras por esta mesma Universidade. Iniciou no cargo de Professora em 10/09/1983. Trabalhou na Secretaria de Educação e Qualidade de Ensino do Amazonas durante 23 anos. Possui uma larga experiência no ensino de Língua Portuguesa e Literatura brasileira na educação básica. Desde 10/01/2007 é professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas.

Maria Gabriella Flores Severo Fonseca

Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (DINTER - UnB/UFAM). Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Graduada em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atua como professora de Língua Portuguesa na Secretaria Municipal de Educação de Manaus (SEMED/AM) e na Secretaria de Estado de Educação e Qualidade de Ensino do Amazonas (SEDUC/AM).

Maria Ozana Lima de Arruda

Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Ceará (2016) com distinção acadêmica Magna Cum Laude, participante do Programa de Iniciação à Docência (PID) - disciplina de Língua Portuguesa-Fonologia - e do Programa de Iniciação Científica (PIBIC), na área de Semiótica Discursiva (2014-2015, FUNCAP; 2015-2016, CNPq). Possui Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2019), com bolsa FAPESP. Atualmente é doutoranda na Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Clássicas, atuando principalmente nos seguintes temas: Poesia Latina, Elegia e Propércio.

Meire Terezinha Silva Botelho de Oliveira

Doutorado em Ciências da Educação na Universidade Pontifícia Salesiana de Roma (2015) Revalidação do Doutorado pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM (2002). Graduação em Pedagogia com Habilitação em Supervisão Escolar pela Universidade Federal do Amazonas (1995). Curso de Teologia para Leigos. Especialização Lato Sensu em Psicopedagogia e em Metodologias de Ensino. Especialista em Salesianidade pelo Centro Salesiano Regional de Formação Permanente de Quito, Equador. É professora Adjunta na Universidade do Estado do Amazonas, na Área de concurso: Didática, Estágio, Pesquisa e Prática Pedagógica. Atua no Colegiado do Curso de Pedagogia da Escola Normal

Superior desde o ano de 2004. Investiga atos formativos e as práticas pedagógicas em seus diversos níveis e abrangência na realidade da Educação Amazônica, nos espaços não-formais e formais da educação básica (educação infantil, ensino fundamental e ensino médio) e no ensino superior e as articulações oriundas da teoria e da prática no processo de formação e atuação docente. Analisa distintas modalidades de estágio na formação inicial e continuada como objeto de reflexão teórica e de experiências constitutivas da identidade e da profissão docente. É Coordenadora do Programa de Residência Pedagógica da Universidade do Estado do Amazonas. Tem experiência na Gestão e Coordenação de Instituição de Ensino Superior. Atualmente exerce a função de Coordenadora na Coordenação de Apoio ao Ensino da Pró-reitoria de Graduação, PROGRAD/UEA. É conselheira no Conselho Estadual do Amazonas.

Milton Luiz Torres

Possui graduação em Letras (licenciatura em Inglês e Português) pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Caruaru (1988), graduação em Teologia pelo Seminário Adventista Latino Americano de Teologia (2007), mestrado em Filologia Clássica pela University of Texas System (2001), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (1995), doutorado em Arqueologia Clássica pela University of Texas System (2008), doutorado em Letras Clássicas pela USP - Universidade de São Paulo (2014) e pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009). Atualmente é professor permanente do Mestrado Profissional em educação do UNASP Centro Universitário Adventista de São Paulo, onde também leciona nos cursos de Letras e Tradutor e Intérprete e coordena dois grupos de pesquisa: o GEAN e o AGOGE. Tem experiência na área de Educação, Letras, Tradutor e Intérprete, Arqueologia e Teologia, com ênfase em filosofia da educação, línguas clássicas e modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia da educação, línguas antigas e modernas, literatura antiga, tradução e interpretação, religião e arqueologia clássica e bíblica.

Paulo Martins

Paulo Martins é professor Livre-Docente de Língua e Literatura Latina na Universidade de São Paulo, atualmente vice-diretor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e Pesquisador do CNPq. Foi professor e pesquisador visitante da Yale University, do King's College London, e do Institute of Classical Studies da School of Advanced Studies da University of London. Foi professor de Língua e Literatura Latina em diversas universidades particulares de São Paulo e na Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis), além de ter sido professor de Literatura e Língua Portuguesa no Ensino Médio em colégios de São Paulo. Atuou no movimento docente, tendo sido vice-presidente regional do ANDES-SN e membro de sua executiva nacional. Foi Presidente da Sociedade Brasileira

de Estudos Clássicos - SBEC da qual já foi seu Vice-Presidente. Coordena o núcleo de pesquisa e de estudos "Imagens da Antiguidade Clássica - PROAERA/IAC/USP", credenciado junto a SBEC e CNPq e Coordena o Laboratório de Tradução de Textos e Imagens (LATTIM/USP). É Sócio Fundador da Sociedade Brasileira de Retórica (SBR) e Sócio Fundador da Organización Iberoamericana de Retórica (OIR). T Possui quatro livros publicados recentemente: Imagem e Poder pela Edusp; Algumas Visões da Antiguidade pela 7Letras/Faperj; Literatura Latina (IESDE), Elegia Romana - Construção e Efeito (Humanitas), Augustan Poetry: New Trends and Revaluations (Humanitas). Está em preparação o livro: Limites da Representação (EDUSP) para 2020.

Pauliane Targino da Silva Bruno

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2004), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2013) e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2019). Atualmente é professora Assistente da Universidade Estadual do Ceará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Latina.

Patrícia Prata

Patricia Prata possui graduação em Linguística (1997) pela Universidade Estadual de Campinas (Brasil), e Mestrado (2002) e Doutorado (2007) em Linguística (área de Estudos Clássicos/Latim) pela mesma Universidade. Desde 2005 é professora de Língua e Literatura Latina da Unicamp (nível MS3.2, regime RDIDP). Em sua pós-graduação traduziu os "Tristes" de Ovídio e realizou um estudo intertextual da obra, considerando o diálogo que ela estabelece com a "Eneida" de Virgílio. Atualmente, tem-se dedicado aos estudos de Ovídio (literatura do exílio, sobretudo), Virgílio, intertextualidade e ensino de Latim. Faz parte do Grupo de Trabalho Odorico Mendes que tem publicado edições anotadas e comentadas das traduções de Virgílio feitas pelo poeta maranhense Odorico Mendes, participou da elaboração da edição da "Eneida" (2008, segunda edição 2016), Bucólicas (2008) e das "Geórgicas" (Ateliê Editorial, 2019). Colidera os seguintes Grupos de Pesquisa, todos registrados no CNPq: "Grupo de Pesquisa em Ensino de Latim", no âmbito do qual coorganizou o livro "Latim hoje: reflexões sobre cultura clássica e ensino" (2015); "Intertextualidade na Literatura Latina: teorias e práticas intertextuais na literatura latina e sua recepção", que organizou o livro "Sobre intertextualidade na literatura latina. Textos fundamentais" (no prelo); e o grupo "Poesia da Idade Imperial Romana".

Rebecca Andrade da Silva Costa

Formada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA, Mestra em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Atua com pesquisa na área de Fonologia,

especificamente em estudos da Fonologia Prosódica e suas implicações no texto escrito, do uso da pontuação e ritmo da escrita e da interface entre fonologia e sintaxe.

Regina Célia Ramos de Almeida

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Roraima (2003). Tem experiência na área de Letras - Licenciatura Plena, com habilitação em Língua Portuguesa e Espanhola e Literaturas correspondentes. Especialista em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa e Literatura, com complementação para o Magistério Superior pela Faculdade Internacional de Curitiba realizado em convênio com o Instituto Brasileiro de Pós-Graduação e Extensão (2007).

Sidney Barbosa

Licenciou-se em Letras (1975) em Português-Francês, pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Franca (SP), faculdade estadual que se tornou depois uma Unidade da UNESP. Possui Especialização no Ensino de Língua Francesa (1977) e *Maîtrise en Lettres Modernes* (1982), ambas pela *Université de Poitiers*, Doutorado em Língua e Literatura Francesa (1990), pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência em Teoria e Crítica do Romance (2005), pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara. Realizou estágio de pós-doutorado (1998-1999) na *Université de Paris VIII - Vincennes-Saint Denis*, sob a supervisão de Jacques Ardoino e Guy Berger e na Universidade de São Paulo (2016- 2017), sob a supervisão de John Milton. Atuou como *professeur invité* na Université de La Rochelle, no ano letivo 1999-2000. Foi professor de Língua e Literatura Francesa da UNESP, de 1979 a 2009, instituição em que se aposentou neste posto. Atualmente é professor adjunto III, efetivo, de Literatura Francesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL - da Universidade de Brasília, no Distrito Federal. No contexto do Programa de Pós Graduação em Literatura tem ofertado as disciplinas "Literatura e interartes" e, mais recentemente, "Literatura e Fotografia". Aplica-se à reflexão sobre Literatura e outras artes (fotografia, pintura, quadrinhos, música, arquitetura, teatro, dança e cinema), ao romance afro-brasileiro, do europeu em geral e da representação da Natureza na Literatura. Tem dedicado especial atenção à análise do espaço na narrativa e ao estudo das obras de *Villiers de l'Isle-Adam*, de Victor Hugo, de *Bernardin de Saint-Pierre* e de Honoré de Balzac. Pesquisa também o *nouveau roman*, o teatro do absurdo e aspectos da história do teatro. Dedicava especial atenção aos temas referentes à história da leitura, do livro e das bibliotecas. Almeja refletir sobre textos e contextos literários, históricos e culturais da França e do Brasil, com especial atenção ao século XIX. É um dos líderes (juntamente com Oziris Borges Filho) do Grupo de Pesquisa inter-institucional TOPUS, dedicado ao estudo do espaço na literatura e em outras artes. Coordena igualmente, com a cooperação da professora Alessandra Matias Querido, o Grupo de Pesquisa LiterArtes, consagrado ao estudo das relações entre Literatura e outras artes. Traduziu

alguns livros solo e em parceria com Álvaro Lorencini e foi o responsável pela tradução da "Antígona" de Jean Anouilh, em 2009. Tem no prelo atualmente a tradução de Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain, escritor do Haiti dos anos 1940. É parecerista da FAPESP e membro do Conselho editorial de algumas publicações acadêmicas. No ano de 2008, recebeu do Ministério da Educação da França a comenda da Ordem "Palme Académiques", no grau de Chevalier. Presentemente tem a intenção de incentivar, por meio dos estudos literários, as relações culturais Brasil e o Haiti e o Brasil e a África (Gabão e Benim).

Tadeu Silva

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2008) mestrado em Letras (Língua, Literatura e cultura Italianas) pela Universidade de São Paulo (2012) Atualmente é doutorando em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra, Portugal. Professor efetivo da UEA- Universidade Estadual do Amazonas na área de letras (língua e literatura latina) com estágio concluído no PAE-USP, desenvolvendo pesquisas centradas nas obras do poeta Dante Alighieri e no teatro latino. Coordena projetos do PIBID na área de leitura, membro do NDE e do Comitê científico do CSTB. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, língua e literatura italiana atuando principalmente no seguinte tema: literatura comparada. Compõe o quadro de pesquisadores dos projetos " Literatura italiana traduzida de 1900 a 1950" financiado pela CNPQ e Língua e culturas Amazônicas.

Wellington Ferreira Lima

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2003), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2016). Atualmente é docente do quadro permanente da Universidade Federal de Alfenas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Clássicas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura latina, literatura grega e teoria da literatura.

Zila Reis de Oliveira

Graduação e pós-graduação *lato sensu* em Pedagogia pela Escola Superior Batista do Amazonas – ESBAM.

Maio de 2020, cerca de dois mil, trezentos e noventa e cinco anos da escrita
de *A República*, de Platão.



para conhecer mais a *editora*UEA e suas publicações, acesse o site
e nos siga nas redes sociais

editora.uea.edu.br

ueaeditora





UEA
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DO
AMAZONAS



editora
UEA

SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial

SEDECTI
Secretaria de Desenvolvimento Econômico,
Ciência, Tecnologia e Inovação



ppg.d.i